

هذا العدد

يصدر هذا العدد مع حلول الذكرى الرابعة في ١٣/٩/١٩٩٢ لوفاة أستاذنا
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس مؤسس هذه المجلة وأحد الرواد العظام
لحركة الفولكلور المصرية والعربية .

وقد تميز الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بإرساء قواعد المدرسة الأدبية
التاريخية في دراسات الأدب المصري بخاصة والعربي بعامة بتناوله السير
الشعبية بين الواقع والرواية الشعبية بإضافاتها الخيالية . وبين التاريخ
بأحداثه المسجلة وسير الأبطال المدونة . كما كون مدرسة متميزة من الباحثين
والدارسين للماثورات الشعبية العربية والمصرية . وكشف بدراساته النقدية عن
مفاهيم عديدة سائدة في العقلية الجمعية للإنسان المصري وعن قيم البطولة
والشجاعة التي تشكل وحدات الإنسان العربي عبر حقب التاريخ ..

كما تناولت دراساته الحكايات الشعبية والأساطير برؤية نقدية علاوة على
إسهاماته المتعددة في علم الجمال والرؤى الفنية للإبداع الشعبي .

واسرة المجلة إذ تحي هذه الذكرى الطيبة الثرية بكل عطاء فكري تسأل الله
أن يجزيه خير الجزاء عن ما قلته لأمتيه ووطنه من معرفة وعلم ، ومثال لسلوك
العالم المتواضع والأستاذ المحب لتلاميذه ومريديه .

من الدراسات الانسانية في مصر والعالم
العربي .

وقد اختار الأستاذ ابراهيم حلمي عنوانا
لدراسته يتوافق مع جهد الأستاذ الدكتور يونس
في هذا المجال وهو « فارس دراسات السير
الشعبية » .

كما يتابع الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين
الحجاجي دراسته عن « النبوة أو قدر البطل في
السيرة الشعبية العربية » متناولا دور الالهام ،
والتنجيم ، وقراءة الرمل ، والكتب القديمة في
حياة بطل السيرة ، وتحديد مستقبله .

ولأن مفهوم «الالهام» له علاقته المؤكدة بعملية
الإبداع ، فإن د . الحجاجي يتوقف أمام هذا

وفي هذا العدد يقدم الأستاذ ابراهيم حلمي
أحد تلاميذه هذا الرائد العظيم دراسة عن العطاء
الثري للرائد الراحل . كاشفا في دراسته ..
« الدكتور عبد الحميد يونس .. فارس دراسات
السير الشعبية » عن أبعاد الإضافات العميقة
التي أضافها الأستاذ الدكتور عبد الحميد
يونس الى دراسات الماثورات .

وذلك ليس من خلال دراستيه الأكاديميتين
عن السيرة الشعبية الظاهر ببيرس
(رسالة ماجستير ١٩٤٧) ثم السيرة الهلالية
(رسالة دكتوراه ١٩٥٠) فحسب ، بل من خلال
عطائه الفكري المتواصل الذي رسخ لهذا النوع

وشاع على السنة العامة والبسطاء في العهد البابلية .

ويقدم الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوي خمس حكايات هي : « الطرفاء والنخلة » ، « حكاية الصفصافة » ، « نيسابا والغلة » ، « الثور والحصان » و « حكاية التعلب » . وفي دراسته هذه يعلق ويشرح ويقارن بين النسخ المتعددة لهذه الحكايات ، بما عرفت عنه من موضوعية ودقة وعمق .

يلي ذلك دراسة الدكتور منير وليد عن « الأشكال التعبيرية في المثل الشعبي تأمل في خصائص الصياغة » موضحاً أن المثل هو نوع من التشبيه التمثيلي ، أو التمثيل التشبيهي ، كونه ينهض على تمثيل الشيء وتصويره ، فيما يشير - كما يدل لفظه - إلى نوع من المماثلة التي تبتغي التقريب والافهام ، فتجعل من المجرد محسوساً ومن الذهني عياناً ملموساً ، معتمداً في ذلك على ثلاثة أبعاد في كثير من الأحيان ، هما : المفارقة ، والجناس الصوتي (السجع) والتناسب النحوي في الوحدة التركيبية للجملة .

ولا يقتأ الدكتور وليد منير بعد أن يكشف عن حدود هذه الأبعاد أن يتناول ظاهرة التناقض التي تجسدها الأمثال الشعبية بشكل أكثر وضوحاً من أشكال التعبير الشعبي الأخرى .

بعد ذلك يتناول الدكتور مرسى السيد مرسى الصباغ « العلاقة بين القصص الشعبي والقصص الأدبي » ، حيث يميز أولاً بين ما يسمى بالأدب الرسمي والأدب الشعبي والعامي منتظماً إلى أن الأدب الشعبي هو الأدب الذي يختاره الشعب ، ومن ثم فهو يعبر عن شعوره الجمعي ، ويؤدي له مهام الفن في الحياة التي تبدأ بنقل التجربة الوجدانية ، وتنتهي بالتسلية والترفيه ، وفيما بينهما عدد كبير من المهام التي تتفاوت من عمل أدبي إلى آخر . ثم بعد ذلك يحاول تحديد وتعريف العلاقة بين الأدبين الشعبي والحديث .

وعن العلاقة بين الفنون البدائية والفنون الشعبية يوضح الأستاذ محمود النبوي الشال بأسلوبه الأدبي الرشيق أن المقصود بالفنون البدائية هو ذلك النوع من الإنتاج والتعبير الذي

المصطلح ، موضحاً كافة جوانب استخداماته ، مؤكداً على أنه لن يستخدمه بفهمه لدى علماء النفس ، أي في علاقته بالخلق الفني ، وإنما كأداة من أدوات المعرفة ، تختلف عن الحلم والحدس أي أنه يستخدم الفعل « ألهم » بالمعنى الشائع له ، وهو البيان والتعريف الذي يتلقاه الإنسان من غير طريق الحواس أو العقل أو الأخبار من بشر ، محدداً مصدر الآلام بهذا المعنى في السير الشعبية .

وعن « تصنيف مواد الماثورات الشعبية » يقدم الأستاذ صفوت كمال ، أسلوباً لتصنيف مواد الفولكلور ، وفيه يستخدم مصطلح الطراز على أساس أنه مصطلح الرئيس في تصنيف مواد الماثورات الشعبية الذي يتم تحته فرز الأنماط أو الأشكال ، حيث يتم بعد ذلك فرز الوحدات المكونة للأنماط والأشكال ثم بعد ذلك فرز الوحدات التي تتضمن العناصر المكونة لهذه الوحدات ثم العناصر التي تعتبر أصغر مكونات الوحدة أو النمط أو الطراز . ليندرج ذلك كله تحت الطراز الأساسي Archetype الذي يعبر عن النوع الأساسي في الماثورات الشعبية ككل أو عن موضوع من موضوعات الماثورات الشعبية .

وبذلك يطرح الأستاذ صفوت كمال أمام الدارسين والباحثين أسلوباً محدداً من أساليب دراسة الماثورات الشعبية بطريقة منهجية محددة .

يلي ذلك دراسة الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوي ، « المناظرات والحكايات الخرافية على لسان الحيوان والنبات في الأدب البابلي القديم » : مؤكداً في البدء على أن الحكايات الخرافية على لسان الحيوان أقدم عمراً بكثير من ابن المقفع ومن ايزوبوس (ايسوب) ، - باعتبارهما صاحبي أشهر مجموعتين من حكايات الحيوان ، وأن مثل هذه الحكايات قد عرفت ورويت على السنة السومريين ، وسجل بعضها على الرقم الطينية للملك وسلالة أور الثالثة خلال القرن الأخير من الألف الثالثة قبل الميلاد . كما عرفت اللغة الأكادية أيضاً هذا النوع من الحكايات ،

أشكال الأزياء التي تستخدم في هذه اللوحة الفنية التي ارتبطت برقصة التنورة مسجلة تفاصيل هذه الأزياء بالقلم والصورة الفوتوغرافية والرسوم التوضيحية وهو بحث يتسم بالأصالة والجدة في آن .

وفي مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ الدكتور عيد الغنى التتال عرضا تحليليا لكتاب الدكتور هاني جابر « الفولكلور وديل العمل المينائي » . ملحق إلى دراسة الثقافة المادية - الجزء الأول - مؤكدا في نهاية مقاله على أن هذا الكتاب يعتبر إضافة هامة للمكتبة العربية ، لاسيما من مؤلف فنان له خبرته العلمية ورؤيته الجمالية . كما أن الكتاب يحتوى على محاور ومواد غزيرة تترى دراسة الفن الشعبي ، وتجعل منه ينبوعا فياضا للبحث الجاد ، والاستلهام والتذوق ، ويحدد نهجا علميا للباحثين في ميدان الفنون الشعبية .

كما يقدم الأستاذ شمس الدين موسى عرضا لكتاب « مولد البطل في السيرة الشعبية » للأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي . والكتاب دراسة علمية جادة لعدد من السير الشعبية العربية ، تتناول مولد البطل في هذه السير . وهي تعد إضافة علمية إلى مكتبة الفنون الشعبية ، ومرجعا هاما للباحثين والمهتمين بدراسة التراث الشعبي العربي .

وفي « جولة الفنون الشعبية » يقدم الدكتور كمال الدين حسين عرضا لوقائع الندوة الدولية « القراءة للجميع » . آفاق المستقبل » والتي عقدتها الشعبة المصرية للمجلس العالمي لكتب الأطفال التابعة لجمعية الرعاية المتكاملة ، وذلك بمدينة القاهرة في الفترة من ١ - ٣ يونيو ١٩٩٢ ، تحت رعاية السيدة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس الجمهورية ، وأشرف على إعدادها الأستاذ الدكتور سمير سرحان رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب والمنسق العام للندوة . وقد حضر جلسات الندوة جمع غفير من رجال الدولة والمفكرين والأدباء والفنانين والمهتمين بثقافة الطفل .

وقد تضمنت هذه الندوة العديد من الدراسات والأبحاث المعنية بالطفل وثقافته ، ومثل فيها

أنتجها الإنسان الأول (البدائي) في العصور السحيقة ، وعبر التطور والارتقاء والمؤثرات الخاصة بهما ، وتراكم الخبرات الناجم عنهما تكونت الفنون الشعبية ببساطتها وعمقها واتجاهها نحو المنفعة ، وحفلها بالرموز ، التي قد تعود إلى معتقدات متجلدة في عمق التاريخ .

ويقدم الأستاذ محمود الشال أنماطا متعددة من الفنون الشعبية الشائعة موضعا أثر المؤثرات البيئية والزمنية والوجدانية والوظيفية والنفعية عليها ، وكذلك منظومة القيم الخاصة بكل ثقافة من الثقافات .

وعن « التراث الشعبي المصري في السينما » يقدم الأستاذ أحمد حسن منصور عرضا لبعض الأفلام السينمائية المصرية التي تناولت موضوعات من المواويل القصصية في أعمال سينمائية حديثة ، باعتبار أن القصص الشعبي يعتبر مصدرا من مصادر استلهام التراث في السينما المصرية .

ويتناول مقال بعض الأفلام السينمائية مثل « حسن ونعيمة » و « ياسين وبهيبة » و « أدهم الشرقاوي » و « شفيقة ومتولى » موضعا الاختلافات فيما بينها وبين أصول هذه الأفلام من المواويل القصصية التي تحمل نفس العنوان .

كما تقدم الباحثة وداد حامد دراسة ميدانية لمنط المسكن « البيت العربي » عند البدو الرحل في الساحل الشمالي الغربي من صحراء مصر الغربية . وتوضح الباحثة في مقالها أشكال ومكونات هذا البيت العربي .

بعد ذلك تأتي دراسة الباحثة منال زغلول عن « أزياء رقصة التنورة » وهي جزء من دراسة تقوم بها الباحثة تحت إشراف الأستاذ صفوت كمال ، مؤكدة على فكرة التواصل الثقافي الحي في المأثور الشعبي . تواصله مع الماضي ، ومواءمته لمقتضيات الحاضر ، بحيث يظل المأثور دوما نابضا بالحياة ومعبرا عن الأصالة دون جمود أو توقف . وهو الاتجاه الفكري في دراسات المأثورات الشعبية الذي ينادى به ويؤكد دوما الأستاذ صفوت كمال .

وقد حرصت الباحثة على تسجيل مختلف

الجهود العلمية والفنية التي بدلت في الموسيقى المصرية .

فقد كان التراث الموسيقى بشقيه : الشعبي والتقليدى هو الغذاء الوحيد للشعب المصرى حتى مطلع القرن ، وإلى أن واجهته تأثيرات ثقافية خارجية زعزعت هذه المكانة أدخلت عليه مؤثرات غربية أدت لظهور فنون جديدة منها فن الأوبريت عند سيد درويش وهو الفنان الذى كانت تجديدهات التاريخية مرتبطة بأغاني الفلاحين والعمال - وبالموشح والنور في المجال التقليدى .

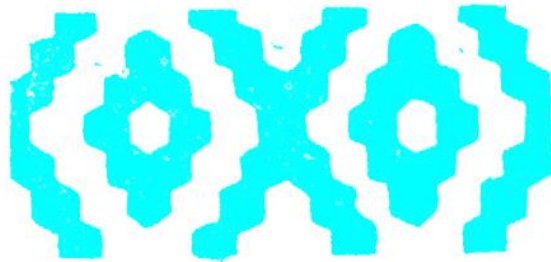
وبعد وفاته المبكرة لم يستمر هذا التيار بل امتلأت الساحة بأغاني أقل ارتباطا بالأسلوبين الشعبي والتقليدى ، وتربع على عرش الموسيقى لما يزيد على نصف قرن بعده محمد عبد الوهاب والذى لم تكن تجديدهات الواسعة مرتبطة بالتراث الا في حالات نادرة (الموال مثلا) وانتشر أسلوب المزج بين ألحان شرقية وتوزيعات هارمونية واركسترالية ، بما ينبىء بالحيرة وعدم وضوح الرؤية الثقافية .

وفي الخمسينيات وبعد ثورة ١٩٥٢، استعادت الثقافة المصرية الاعتداد بذاتها وكان كفاحها للتحرر الثقافى بحثا في تراثها الموسيقى وظهورا للوعى به واتخذ هذا الوعى صورا منها البحث العلمى المنهجى في التراث الشعبى ، واستلهامه هو والتراث التقليدى في الموسيقى الجديدة التى أبدعها مؤلفو المدرسة القومية مثل أبو بكر خير ، ومن الجيل التالى عطية شرارة وجوانه وجمال عبد الرحيم .

التراث الشعبى محورا من أهم المحاور التى تم التركيز عليها ، لما له من أهمية بهذا الصدد . وقد اشترك في أعمال الندوة عشرة من الخبراء الدوليين الضيوف من المجلس العالمى لكتب الأطفال بالإضافة الى مندوبى الهيئات الدولية كما شارك في أعمال الندوة عشرة من الخبراء المصريين في مختلف المجالات ، وقد صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، كتابا يشتمل على مجموعة الأبحاث المشاركة في الندوة الدولية حول القراءة للجميع . - آفاق المستقبل باللغة العربية وآخر باللغة الانجليزية .

كما اشتملت جولة الفنون الشعبية على عرض لرسالة للجستىر التى تقدم بها الباحث ابراهيم حسين للمعهد العالمى للفنون الشعبية عن « الأزياء الشعبية في الوادى الجديد » التى اشرف عليها الأستاذة الدكتورة علياء شكرى والأستاذ صفوت كمال واشترك كل من الأستاذ الدكتور محمد الجوهري والأستاذ الدكتور حماد عبد الله حماد بالإضافة الى الأستاذين المشرفين في تشكيل لجنة المناقشة والحكم . وقد منحت اللجنة الباحث تقدير امتياز مثنية على الجهد العلمى والفنى الذى بذله الباحث في اعداد مادة بحثه وتوثيقها وقد قدم الأستاذ مصطفى جاد شعبان عرضا لهذه الرسالة .

وفي ختام العدد دراسة باللغة الانجليزية عن « الأساليب التقليدية والشعبية في التأليف الموسيقى المصرى المعاصر » وهى دراسة أعدتها الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى للندوة الدولية المصرية الحديثة التى عقدت في لندن ١٩٩٢ . وقد تناولت الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى



الدكتور عبد الحميد يونس

فارس دراسات السير الشعبية

إبراهيم حلي

امتشق الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قلمه في جسارة الفرسان ، ودلف الى عالم المأثورات الشعبية الرحيب ، واختار مجال السير الشعبية العربية لصولاته وجولاته الأولى، فجات دراسته الاكاديميتان الرائدتان في الأدب الشعبي للماجستير والدكتوراه : الأولى عن سيرة (الظاهر بيبرس) عام ١٩٤٧ ، وأما الثانية فكانت عن (السيرة الهلالية) عام ١٩٥٠ .

ولم يتوقف العطاء الفكري لديه أو شغفه بالسير الشعبية العربية عند تخوم الدراسة الأكاديمية وحسب ، بل تجاوز هذا ، ووهب النفس ، وأفنى العمر باحثاً ، ومنقبا عن منابع ثراء هذه السير الشعبية، حتى جاء اليوم الذي أذف فيه الرجيل وأظله الخطب الجليل : .

منذ بواكير عهده بدراسة السير الشعبية العربية فطن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الطريق الصحيح لدراساتها ، فلم تكن بين يديه كتباً صفراء تقرأ وتحلل في معزل عن بيئتها التي نشأت وترعرعت وازدهرت فيها ، وإنما كانت الدراسة الميدانية والمعايشة لسرواة السير الشعبية الى جوار ذلك هو الأسلوب الأمثل لفهمه لها على نحو صحيح سليم .

أن نتجاوزه الى دراسة القصة حية يرسلها المحدث على مستمعيه .

وقد ترددنا في بعض ليالي الشتاء على مقهى من هذه المقاهي الشعبية (البلدية) ولمسنا عن قرب المفاعلة المستمرة بين المحدث ومستمعيه ، ورأينا كيف يتحزب هؤلاء المستمعون شيعاً ينتصر كل منهم لبطل أو قبيل ، وما يحدثه هذا من خلاف يؤثر بدوره في المحدث فيطوى بعض الحوادث وينشر بعضها الآخر ، وهو يبدأ سمره كل ليلة بعبارات

قال الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) في معرض تناوله لسيرة (الظاهر بيبرس) مشيراً الى هذا الأسلوب : . . . ولهذا القصص آداب وتقاليد رسمتها الأجيال حتى استقامت على حالها التي نراها الآن . ولكي ندرس هذه الآداب والتقاليد ، كان لزاماً علينا أن نلتقي بمحدث معمر من هؤلاء . فلما شاهدناه واستمعنا اليه في روايته وإنشاده ، وثقفنا منه الطريقة التي ينتقل بها النص من راوية الى آخر ، وجدنا أن هذا لا يكفي ، بل يجب علينا

بعينها ، ويختتمه بمعارات بعينها وينتقل من الحادثة الى الحادثة الاخرى في الليلة نفسها وبالطريقة نفسها ، ويخرج من الرواية الى الانشاد بالوسيلة ذاتها ، لا يغير شيئا من هذا في كل ليلة من لياليه ، (١)

وبنفس الأسلوب الذي درج عليه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) في دراسته الأكاديمية المضيئة للمجستير كان أسلوبه في الدكتوراه عندما عرض لسيرة بني هلال : « ... ومن العيب أن يمر الى هذه السيرة على أنها أثر مستكمل الصورة منذ وجوده ، أو على أن ما أصابها من التغير بعد فترة معينة أو بيئة معينة ، إنما هو زيادة يجب فصلها ، أو أن نتوصل بها الى فهم شيء آخر . والصحيح أن ندرسها لفاتها على أنها كائن لا يزال ينبض بالحياة ونحن نقصد بطبيعة الحال السيرة التي استقرت في مصر منذ أمد بعيد ، وقد دعانا هذا الى أن نستعين بأحد المنشدين البارزين المختصين بسيرة بني هلال دون غيرها . ففي هذا الميدان تخصص كما في سائر الحرف والصناعات . ولم نكتف بأن نتقف منه طرائق الانشاد ، ولكننا سمعنا منه معظم السيرة كما يحفظها ويرويها . وتبيننا معه دواوينها الأساسية وسياقها في الانشاد من حيث الأهمية والتتابع الزمني معا ، (٢)

وعندما شرع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) في دراسة السيرة الهلالية بأقسامها وأجزائها وتتابع شواردها المتناثرة ، رأى لزاما عليه أن يرد إليها ما تفرق عنها من عناصر أخذت تنمو بفردتها ، حتى استوت عملا فنيا قائما برأسه أو يكاد . كما رأى أنه من الضروري كذلك أن يخرج من ساحتها ما علق بها من أوشاب غريبة عنها ، وما امتزج فيها من أحاديث لا شأن لها بها ، وأن يخلصها - قدر طاقته - من تلفيقات المنشدين واطالات النساخ واستطرادات المتعلمين .

تعريفه بالسيرة الشعبية :

عرف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) السيرة الشعبية في مواضع عديدة من دراساته الأدبية . قال عنها في مادة (سيرة) من كتابه « معجم الفولكلور » أنها : « هي الترجمة الماثورة

للنبي صلى الله عليه وسلم ، ثم أصبحت تدل على ترجمة الحياة بصفة عامة . ومعنى السيرة متسلسل من المسلك أو طريقة الحياة للذين تدل عليهما في الكلمة والذين يعدان تطورا طبيعيا للأصل (س ي ر) أي سلك . وصيغة الجمع لسيرة هي سير ، وهي أوسع مجالا من مصطلح ترجمة حياة ، لأن هذا المعنى الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله أو آثاره وكتبه ، ولأن السيرة تستوعب الحكمة والهنج وتحقق النموذج والمثال . . . واجتذب الوجدان الشعبي بعض الشخصيات التي عدّها مثلا يعمل على تحقيق القيم الدينية والقومية والاجتماعية . ومن هنا انتشرت طائفة من السير الشعبية يقوم محورها على بطل أو مجموعة من الأبطال . . . (٣)

فالأصل في السيرة الشعبية إذن أن تكون نابعة من حلت تاريخي أو ما يعتقد أنه كذلك : « ولعل أغلب الرواة كانوا يحفظونها على أنها جانب من التاريخ . . . والحق أن القصص والمحدث إنما هو نوع بدائي من المؤرخ . . . والسيرة إذن قصص تاريخي يجعلها أدنى الى الملاحم منها الى أي شيء آخر . وما الملحمة الاسرد متصل بفعال بطل من الأبطال . . . انه المثال يقطع من الواقع ، ثم تضي عليه العملية الشعبية الظلال والألوان . . . (٤)

طابع السير الشعبية العربية كما يراه :

توصل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الطابع المميز للسير الشعبية العربية ، وهو طابع « الفروسية » ، الملازم للإنسان العربي عبر تاريخه الطويل . فالفراس هو المحور الذي تدور عليه حوادث الملحمة أو السيرة كلها ، فأبو زيد هو البطل في سيرة بني هلال ، لأنه هو الفرار الأول فيها ، وقد تعقبته الملحمة منذ حملت به أمه السيدة خضرة الشريفة ، ومنذ أخرجت من ديار زوجها الى ديار بني الزحلان ، وقصت مراحل صباه وتربيته وشغفه بالفروسية وحبّه للأفراس ونزوعه الى المبارزة ، ومبادرته الى نجدة الأهل وحماية العشيرة . . . وجمع الأبطال الذين يشاركون أبا زيد في هذه السيرة من الفرسان ، ولعل أقواهم هو دياب بن غانم الذي يصور حب الفرار لفروسه واكبارها والاعتزاز بها وعدم التفريط فيها ، بل انه يراها خيرا من الولد والأهل . . . (٥)

الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الأساس السليم للدفاع عن طابع الفروسية المميز للسيرة الشعبية العربية من أسنة رماح المستشرقين . . .

سر اهتمام الشعب العربي بالسيرة الشعبية في رأيه :

رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن الشعب العربي بشكل عام قد اهتم عبر تاريخه بسيرتين شعبيتين دون سائر السيرة الشعبية العربية . هاتان السيرتان هما : سيرة (عنتره ابن شداد) وسيرة (بنى هلال) . فعلى الرغم من أن الشعب العربي قد ذكر سيرة (الزير سالم) فترة من الزمن ، ولهج بسيرة (سيف بن ذي يزن) فترات ، إلا أن سيرتي (عنتره ابن شداد) و (الهلالية) قد اتخذتا لهما مكانة خاصة في وجدان الشعب العربي من محيطه الى خليجه .

لقد علل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وأرجع سبب هذا الاهتمام الى تشوف الشعب العربي الى الحرية التي افتقدها طوال عهود القهر الخارجي من حكامه الأغراب عن عروبتهم كما أرجعها الى جبهه وعشقه للفروسية العربية ذات التاريخ العريق .

قال عن سيرة (عنتره ابن شداد) ليؤكد هذا المعنى ذات مرة : « . . . وإذا أردنا أن نجعل سيرة هذا الفارس في عبقرة واحدة فإنا نستطيع أن نقول : انها كانت صراعا أراد له صاحبه أن يحقق وجوده كفرد حر في مجتمع حر ، يضاف الى ذلك أنه كان شاعرا ، فالحدث في سيرته واقع وتعبير معا ، ولم تكن فطنة الشعب لتغفل عن هذه الحقيقة التي يمكن أن تكون حافزا شخصيا لكل مواطن عربي ، وقوميا لكل مجتمع عربي ، ولذلك تجاوزت عنتره عصره ودياره وظل بملحمته جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبي الحي » (٨) .

لقد توصل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى السر الذي حفر به (عنتره العباسي) صورة شخصيته ، وأحداث سيرته في ذاكرة الشعب العربي ردحا من الدهر ، طال واستطاع عبر التاريخ الشعب العربي نفسه . ويعزو الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) طول عمر السيرة الهلالية في الوجدان الشعبي العربي الى ثلاثة أسباب : أولها : أن بنى هلال قبيلة عربية عاشت نقيّة

ولقد إدى اهتمام الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بالمنهج المقارن في الأدب الشعبي الى أن يوزن بين الفروسية في أوروبا وبين الفروسية العربية . بمعرض الدفاع عن تقاليد الفروسية العربية التي تظهرها السيرة الشعبية ، ورد حلات المستشرقين الذين أرادوا أن ينالوا منها بسهامهم المسمومة المشرقة نحو تراكيبها الفنية وأبطالها ووقائعها القصصية .

فعند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن : « الفروسية انما غلبت على أوروبا الغربية في الجزء الثاني من القرون الوسطى ، وكانت بواكيرها في القرن الحادي عشر ، وبلغت ذروتها في القرن الثالث عشر والرابع عشر ، ثم اخذ نجمها في الاول نديرا بصهور اساس آخر للحياة عرف به عصر النهضة او عصر الأحياء . ولكن الفروسية العربية أقدم من هذا عهده وأرسخ قدما ، حتى أننا لانستطيع أن نتبين بدايتها على التحقيق أو التراجع » (٦)

وينظر لاسناد الدكتور (عبد الحميد يونس) ابن قرية « شالشمون » بمحافظة الشرقية - وهي موطن من مواطن تربية الخيول العربية الأصيلة - الى مجموعة الصفات النبيلة التي يتسم بها الجواد العربي من حيث الشجاعة والقوة والذكاء والوفاء فيؤكدها ، ولا يجد فرقا بين ما أدركه ببصيرته وما قرأه من كتب وما سمعه من انشاد المنشدين في السيرة الشعبية العربية .

وفي هذه المسألة يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) : « . . . والسيرة الهلالية تصور هذا الشخص الذي يظن البعض أن فيه قدر من المبالغة ، ولكنني عندما درست السيرة الهلالية وقمت بمواجهة واقعية لحياة الفرسان في محافظة الشرقية التي احتفظت ببعض أمارات الفروسية أدركت صحة هذا الوصف ، وأدركت اهتمام هذه البيئات بأصالة الأفراس تماما كالفرخ بأصالة الفرسان ، وكما يعني المرء بشرفه على أساس التتبع الدقيق لنسبه فكذلك يفعل الفارس في الاهتمام بالنسب الخاص بفروسه . وأفضل أنواع الخيل هو (الأصيل العربي) وهو ما تردده السيرة الهلالية الى الآن » (٧)

وبهذا المنطق وبذاك الأسلوب يصل الأستاذ

تأصيله للسير الشعبية العربية :

لقد آلم كثيرا الدكتور (عبد الحميد يونس) قول المستشرقين - وعلى رأسهم الفرنسي (ارنست رينان) - أن العقلية العربية قاصرة بفطرتها عن ابداع الملحمة ، بزعم نزوعها الى التجريد وانصرافها عن التجسيم والتشخيص ، وأن المرحلة الأولى في التاريخ العربي كانت تقوم على الظعن والرحلة ولا تتحول الى الاستقرار (١١) .

وامام تليفات وتشويه المستشرقين لابداعات العرب الشعبية لم يستطع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن يقف مكتوف اليدين ، فطفق يفند هذه المزاعم التي لا تستند الى حقيقة ولا ترتكن الى واقع معاش ، وراح يقيم حججه وفق منطق سليم ، فاستخلص الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) حقيقة مؤداها أن السير الشعبية العربية لاتزال تنبض بالحياة في وجدان الشعب العربي ، اذ هي احلى روائع الادب الملحمي العربي ، فالواقع أن الأمة العربية كغيرها من الأمم مرت بالطور الأسطوري ، والطور الملحمي، وتاريخها أقدم من الجاهلية الثانية المصطلح عليها ، وبقايا أساطيرها التي فقدت وظائفها الحيوية ، مثبتة في كتب التاريخ العام ، وتقويم البلدان وعجائب المخلوقات ، أما ملامحها فلا تزال حية فعالة في المجتمع الى يومنا ، وهي تستكمل كل مقومات الملحمة والبطولة في الأدب الشعبي اذا أردنا أن نستخلصها فان الواجب يقتضي أن ننظر في هذه الملاحم ، (١٢)

ويؤكد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) على هذه الحقيقة في مقام آخر فيقول : « .. ولقد عرفت الأمة العربية (أيام العرب) ، وكانت تسجل الوقائع ، وتمجد الأبطال ، وتتوسل بالشعر والخطبة والكلمة الجامعة، واحتفل الشعب بفترة البطولة ، وانتخب من الفرسان (عنتره ابن شداد) العبي وغيره ، وظل يردد سيرته أو ملحمة التي تجاوزت الجزيرة العربية الى العالم المعروف في العصر الاسلامي . واستوعبت الجاهلية أيضا سيرة (الزير سالم) وسيرة (سيف بن ذي يزن) ، وظل للشعب العربي يتغنى بالأبطال من بني هلال في الريادة والتفريفة . ولا تزال بعض هذه السير أو الملاحم مرددة في معظم البيئات العربية بدوية كانت أو ريفية أو مدنية . وعرف

الجنس بدوية الطابع ، وان شطرا كبيرا منها لم يبرح الجزيرة مع من برحها من عرب الفتح . وثانيها : أن أحداث السيرة تستوعب الوطن العربي الكبير بأسره ، فهي تساير الاتجاه الجغرافي البشري من الجنوب الى الشمال مغربة الى مصر ومصعدة الى شمال أفريقيا ، فهي مدد من الفتوة العربية من الخليج الى المحيط . وثالثها : أن بورتها لا تتركز في بطل واحد وان كان المبرزون من فرسانها لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، ولكنهم مرتبطون بجميع أفراد المجتمع الهلالي ، فهي جماعية في انشائها وفي ابطالها ، حامية في الحافز وفي الصورة وفي الوظيفة جميعا ، (٩)

واذا كان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) استطاع أن يضيء سراجا وحاجا بين به أثر (السيرة الهلالية) في مجتمع الشعب العربي عامة ، فانه استطاع كذلك أن يركز بقعة هذا الضوء ، ويبين أثر هذه السيرة الشعبية في المجتمع المصري على وجه الخصوص .

قال مفسرا ذلك : « .. واذا كانت سيرة بني هلال قد قامت في مجتمعها العربي الأول بوظيفة حيوية خطيرة ، هي ترسيب التراث القبلي العام وادخار التجارب والاحتفاظ بالمقومات الجماعية ، فقد قامت في البيئة المصرية بوظيفة لاتقل عنها خطرا ، وهي اذكاء الشعور بالذاتية الوطنية ، وبيان استقلالها ومغايرتها لغيرها والاعتزاز بها والدفاع عنها ، ثم العمل على البلوغ بها الى الكمال الممكن كما يتصوره المصريون أنفسهم ، بما يحصونه من الفارق بين المثال والواقع من ناحية ، وبما يتقدمون به ذواتهم ومجتمعهم من ناحية أخرى . الى ما تقوم به من بعث الفرائز التي توشك أن تنقرض والتي لا يستطيع الدفاع عن الذاتية الخاصة أو العامة الا بها » . (١٠)

فالسيرة الهلالية بذلك قد طورت نظرتها بمرور الزمن ، وغيرت من مفهوم ما ترمى اليه ، فبدلا من روح القبيلة ونعرتها الفردية أصبحت سمتها الوطنية في مصر هي الغالبة ، وهي بصمة مصرية ذاتية تفرد بها نصوص السيرة الشعبية التي زرعت في ترابها وطينها وفق متطلبات بيئتها واحتياجاتها الاجتماعية التي تريدها وتشوق اليها .

المحترفون الذين يرددون هذه السير والملاحم بالشعراء ، وكان الشعر يسجل الوقائع ويحكي على السنة الفرسان ، (١٣)

ان تاصيل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) للسير الشعبية العربية ينهى مزاعم باطلة ، ظلت تردد لفترات عديدة في أوساط الثقافة العربية نفسها ، وظل يرددتها متناقفون كالبيغوات دون وعى أو ادراك لجوهر الثراء الذى تكتنزه ثقافتنا الشعبية العربية الأصيلة .

تشريعه الفنى للسير الشعبية العربية :

توقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى دراساته للسير الشعبية عند مناطق بحث محددة لها قيمتها الأدبية والفنية والنقدية كذلك . هذه المناطق البحثية يمكن تصنيفها الى ثلاث مناطق هي :

(أ) شكل السير الشعبية العربية .

(ب) الأسلوب فى السير الشعبية العربية .

(ج) المضمون والمحتوى الرمزي لها .

هذه المناطق البحثية نستطيع أن نقف عندها فى فكر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وقررات متمهلة لبيان أهميتها على النحو الآتى :

أولا : شكل السير الشعبية العربية عنده :

لا يمكن لأى باحث أو دارس للسير الشعبية العربية أن يتجاهل ما تحمله هذه الآثار الأدبية الشعبية الكبيرة من طابع قومى أصيل فى الشكل والمضمون معا (١٤) .

هكذا يقرر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) هذه الحقيقة الأدبية النقدية الهامة بداية .

ولقد استلقت انتباهه فى السير الشعبية العربية شكلها ، ووقف عنده مرارا وتكرارا وقررات باحث متأمل واع لما بين يديه من ماثورات شعبية أدبية .

كان يرى - مثلا - أن سيرة (بنى هلال) مرت بطورين ، أولهما : الطور الغنائى الخالص ، وكان ذلك قبل القرن السادس الهجرى ، وثانيهما : الطور القصصى ، وقد بست أماراته فى القرن الثامن الهجرى . وأن هذا التحول لم يحدث طفرة ، وإنما حدث فى أناء وبطء . (١٥)

ومن حيث الشكل رأى كذلك أن المقطعات المنظومة فى السيرة - أو الملحمة كما كان يحب أن يطلق عليها - تكاد تكون واحدة فى قالبها ، وطرائق التنقل بين أغراضها وفى وزنها ومطالعها وخواتيمها . فهى ترسل على السنة الفرسان المتبارزين ، فالبادىء وهو الذى يختار الوزن والقافية ، ويرد عليه الثانى بنفس الوزن وينفس القافية ، وكان الأمر لا يعدو أن يكون مبارزة بالشعر وامتدادا لتقاليد المناصرة والمفاخرة والنقيضة فى الشعر الفصحى (١٦) .

أما سيرة (الظاهر بيبرس) فكان يراها من حيث الشكل أنها مشاهد مسرحية، ولكل مشهد استهلال لتهينة الجور لحادثة ، وإن كان لا يراعى فى المشهد وحدة الزمن أو المكان . ويقوم الراوى للسيرة بتفسير البواعث فى دخول الأشخاص وخروجهم ، أو الكشف عن بعض الغوامض ، ويبدأ ويختم الراوى المشهد بعبارات معينة (١٧) .

ألا تعد مثل هذه الاشارة السريعة من استاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) مجرد مصباح ضوء فى طريق كان مظلما ، فأضاءه بكلماته ، وينتظر ذلك الذى يستطيع أن يسلأ ثراه بوقع خطواته عليه - ان مشيا أو حتى عدوا سريعا أو هرولة - فى البحث عن جذور الدراما الشعبية فى السير الشعبية العربية ؟

لقد كانت عقيدته - كما ذكر ذلك فى حوارته مع الأستاذ (فاروق خورشيد) - واضحة وثابتة . « أنا أقول لتلاميذى دائما أن التخصص ليس شيئا مغلقا ، بل لابد من الاضافة والكشف مع الاستفادة من المناهج الجديدة التى تقوم على العمل الميدانى والملاحظة الواقعية » (١٨) .

بهذه الكلمات للأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يظل الباب مفتوحا فى انتظار القادم اليه .

ويلتفت الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الشكل الأدبى لسيرة (عنترة بن شداد) من حيث حجمها الكبير وضخامتها ، ومدى ما طرأ عليها عبر أزمان تلاحقت عليها كرورا ، وأثر وقع هذه الأزمان على تكوينها وبنائها ، فىرى أن هذه السيرة الشعبية « كانت نواة ثم تمت على الأيام حتى تكاملت فاستقرت آخر الأمر على صورة ثابتة لا تكاد تتغير ، والصحيح أيضا أنها ، حتى بعد

ورأى في سيرة (بنى هلال) انه الى جانب تسمية منشدها بالشاعر فان الشعر فيها يستوعب جميع أحداثها مما يدل على انه الأصل الذي تقوم به ، ويأتى ببرهان ذلك ، وهو تصدير كل قطعة شعرية باسم بطل الحادثة وكأنها هو قائلها (٢٢) .

بل عد انه ، اذا طال نفس الشاعر في تغريبة (بنى هلال) أحيانا حتى لتقترب من الملحمة الشعرية الأصلية ، (٢٣) .

لما في سيرة (عنتره بن شداد) فقد رأى أنها ألحت على فضيلة الشعر الحاحا على فضيلة القروسية ، وجمعت بين أصحاب المعقات بطريقة فنية لا تقيم وزنا للرواية الأدبية المحققة ، وعقدت مبارزة شعرية لا تختلف عن مبارزة الفرسان ، وحكمت آخر الأمر بلفوق والسبق لمعلقة (عنتره) ، وسأيرت منهجها حين جعلته من أعلم الناس بفقته اللغة العربية وبأيام العرب وأنسابهم ، ومن ثم أصبحت لسيرة (عنتره) وظيفة تعليمية الى جانب وظيفتها الملحمية (٢٤) .

واعتبر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ان الشعر في سيرة (الظاهر بيبرس) لم يكن يقوم بوظيفة السرد أو القص ، ولكنه كان يقوم بالأغراض الغنائية في مواقف الحب والتوديع والمناجاة وما إليها ، وكان على ضروب مختلفة منها القصيدة القصيدة أو المتفاحية ، ومنها المقطوعة الزجلية والموااليا ، وسائر الاشكال الشعرية التي تلعب دورا هاما داخل البناء الفني في السيرة الشعبية (الظاهر بيبرس) (٢٥) .

أما الأسلوب النثري للسيرة الشعبية العربية فإنه عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يقوم بوظائف حيوية هامة وأساسية داخل بناء نسيجها الفني .

فهو يرى أن النثر يقوم بوظيفة وصل القصائد الشعرية الطويلة والقصيرة في سياق واحد داخل السيرة الهلالية .

وهو لا يظن أن الباعث على ذلك هو قصور القصيدة الواحدة ذات القافية الخاصة والوزن الخاص عن تأدية مختلف الأغراض ، بحيث يتطلب ذلك تقسيم العمل الفني كله الى وحدات تؤدي كل

مرحلة التكامل والثبات ، تتعرض لما تتعرض له النصوص الشعبية ، فتتفرط حلقاتها وتتخذ أشكالا جديدة ، وقد تنمو خلية منها بمعزل عن أصولها ، وقد تتبدد كلها وتبقى ظواهر في أمثال الشعب أو بعض تقاليد (١٩) .

وحقيقة ان النولة التي أنتمتها الجاهلية العربية والتي قرنت اسم (عنتره بن شداد بحبيبه ابنة عمه (عبلة) وجعلت منهما المحور الرئيسي للأحداث هي التي ترعرعت في مرحلتها الأولى ، ثم مرت بعد ذلك بمرحلة تالية تكاملت فيها . ويضع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يده على قضية هامة في شكل السيرة الشعبية (عنتره بن شداد) . ففي تضاعيف هذه السيرة الشعبية التي وصلت اليه متأخرا نجد أنها تورد أن لها موردين رئيسيين . أو روايتين مختلفتين ، فهي تذهب الى أن هناك (السيرة الحجازية) ، كما أن هناك (السيرة العراقية) . وفي حين ينكر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وجود سيرة حجازية لفارس بنى عيس كان موطنها الحجاز ، فإنه يضعنا امام (السيرة العراقية) في احتمال أن يكون العراق أسهم في نمو هذا الأثر الشعبي ، فضلا عن رفضه كذلك لوجود رواية عراقية متميزة لفارس بنى عيس (٢٠) .

ان قضايا الشكل في السير الشعبية العربية عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم تكن قشور لباب خارجية تحيط بجوهر قد تلقى جانبا في افعال ، ولكنها كانت قضايا فكرية ذات قيمة حقيقية نفيسة قبل أن تكون وعاء ثقافيا صب فيه الوجدان الشعبي العربي شحنات أحاسيسه ومشاعره القومية نفسها في داخلها .

ثانيا : الأسلوب في السير الشعبية عند الدكتور عبد الحميد يونس :

شغل ذهن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أسلوب السير الشعبية العربية ، من حيث التناول الشعري أو النثري ، أو التعامل مع المحسنات البيانية اللفظية من شتى ألوان البديع .

ووقف بقوة ضد من يرون أن الشعر في القصص الشعبي العربي قد أقحم فيها اقحاما ، ذلك لأن الشعر عنده سمة من سمات السيرة الشعبية ، وخصيصة من خصائصها اللازمة (٢١) .

ان اسلوب السير الشعبية العربية عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) سواء أكان شعرا أن نثرا له دوره المؤثر في قيمتها الفنية ، وفي حفظ هذه السير الشعبية عبر قرون عدة بمالها من سمات أدبية وفنية حيوية أبقتها راسخة الجذور داخل الوجدان الجمعي للشعب العربي .

ثالثا : المضمون والمحتوى الرمزي للسير الشعبية العربية في رأيه :

بمبضع الجراح الحاذق استطاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن ينفذ الى ما تحت الجلد للسير الشعبية العربية . استطاع أن ينفذ الى المضمون والمحتوى الرمزي لها ، وهو أهم ما في هذه السير الشعبية ، والتي استطاعت أن تصيغ وجدان الفرد والجماعة ، وتشكل نمط الفكر لهما . سواء أكان ذلك في الظاهر المكشوف أم في الباطن المظفور في أعماق اللاوعي للادراك من الحس والشعور .

لقد خاض في خضم المضامين الفكرية لسيرنا الشعبية العربية فالتقى العديد من البقع الضوئية كشفت بالتالي عن ثراء فريد لهذه السير في مضامينها الاجتماعية : كالحرية والعبودية ، والحب والحرب ، وتناول في دراساته للسير الشعبية نظرتها الكلية الى التشريع الاجتماعي للبيئة العربية ، بفردات مكوناتها وعناصرها المشكلة لها ، وخاض غمار رموزها الفنية ، لكي يستشف عمق الدلالات الاجتماعية لها .

فعن الحرية رآها الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مجسدة في سيرة (سيف بن ذي يزن) ، ورأى بطلها بذلك يحتل مكانة عالية في نفوس أبناء الشعب العربي ، ولذلك قال : « .. وليس من العجيب أن تحتل شخصية (سيف بن ذي يزن) هذه المكانة بين السير الشعبية ، ذلك لانه يجسم النضال في سبيل الحرية .. لقد كان يجسم الرغبة الملحة في تحرير التراب العربي الذي اغار عليه اعداء العرب .. كان جاهليا ولكن المرأة الشعبية جسدت به موقفها إبان الصراع مع غير العرب فجعلته يتحرك في الجاهلية بنزعات وملامح وغايات اسلامية » (٣١) .

وقال عنه في موضع آخر : « كان (سيف

منها غرضا بذاته . ذلك لأن في هذه السيرة بمابها من قصائد على شيء من الطول النمسي تتحدث عن عدة وقائع أو تشمل أكثر من غرض . ولكن الظاهرة هذه تتصل بتطور السيرة أكثر مما تتصل بالصورة العامة (٢٦) .

ويقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عند السجع في سيرة (الظاهر بيبرس) بالدراسة المتأنية التي تستخلص أن السجع في هذه السيرة الشعبية لم يكن بغرض التزيين والمحسنات ، وإنما جاء ليقوم بوظيفة من أهم الوظائف وهو تسهيل الحفظ ، فالعبارة المنظومة أيسر من العبارة غير المنظومة على الذاكرة (٢٧) .

ان النظرة المتهملة الفاحصة تستطيع أن تنفذ الى ما وراء السطور من دلالات لها قيمتها ولها معناها . وهذا ما فعله الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) حينما أنعم النظر في الأسلوب النثري لسيرة فارس بنى عبس (عنترة) ، وأثر هذا الأسلوب فيمن يتلقاه أخذا وعطاء .

فقد وقف عند مصطلحات « الراوى » و « الناقل » و « المصنف » و « المؤلف » التي وردت في هذه السيرة الشعبية العربية ، ولم يمر عليها مرور الكرام ، ولكنه استخلص انها اقتبست من رواية التاريخ والأدب الفصيح ، وهو بحسه النقدي يعرف ويعلم أن المعرفة العربية احتفلت منذ البداية بالخبر والاسناد معا ، « وهو تقليد نفذ الى منهج الأدباء الشعبيين الذين اتخذوا في مجتمعاتهم سمت العلماء ومكانتهم » (٢٨) .

واذا وجد ملحظا في أسلوب هذه السيرة الشعبية من حيث التفاوت الهائل فيه فانما يرجعه أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) الى تداخل الثقافة الشعبية في العلم التقليدي والأدب الرصين مما أثمر حركتين تسير فيهما المأثورات الشعبية صعودا وهبوطا بين قمة الكيان الاجتماعي وسفحه (٢٩) .

ويؤكد على معنى هام في صدد ذلك فيقول ، « .. وسواء أكانت سيرة (عنترة) قد انحدرت من القمة الى السفح وبدأت جزلة اللفظ معربة التركيب أتيقة الصياغة ، أم ارتقت من القاعدة فصقلت ألفاظها وأحكمت عباراتها فانها في الحالين ارتبطت بالشعب : هو الذي انتخبها ونماها » (٣٠) .

ابن ذى يزن) يحارب فى سبيل مثل أعلى ٠٠ لم يكن ينزع الى القهر والاستعباد ، وانما كان يهدف الى تحقيق المساواة بين الناس كافة ورفع الظلم عن كواهلهم الى جانب تحرير الوطن العربى » (٣٢) .

كان وجد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) معنى الحرية مرددا بقوة فى السيرة الشعبية (عنترة ابن شداد) التى أدرك بطلها « أن الفروسية ربما كانت وسيلته الوحيدة الى الحرية » (٣٣) .

ويفطن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى أهمية اللون الأسمر فى بعض السير الشعبية العربية ، ويقرون بين العروبة والسمره لواقع تاريخى هو مواجهة الشعب العربى لأعدائه ، كما وضع هذا فى سيرتى (بنى هلال) و (فارس بنى عيس) وما أفرزت كلتاهما من شعور اليم بالعقبة اللونية ، ولكن الدكتور (عبد الحميد يونس) لاحظ أن هناك فارقا له أهميته بين السيرتين فى هذه الظاهرة هو : أن (أبا زيد) صريح النسب العربى شريفه ، أما (عنترة) فهو ابن أمة حبشية وان كان الشعب قد جعل هذه الأمة من الأميرات (٣٤) .

وما كانت سيرة فارس (بنى عيس) بما تدفع به بطلها الفارس الشاعر الى سبيل الحرية والبحث عن تحقيق الذات فى نفخ غبار العبودية والذل الاشغاف بتطلع العربى الى حريته التى فقدتها عبر قرون طوال .

وحتى الحب رآه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى بعض أجزاء من السير الشعبية العربية قرينا للنضال من أجل الحرية .

فالعلاقة بين (عنترة بن شداد) وسيفه علاقة عشق : « ويشبه (عنترة) فى عشقه لسيفه وفى حرصه عليه بطلا آخر فى سيرة عربية أخرى (دياب بن غانم) فى سيرة (بنى هلال) الذى أوصى ، اذا بلغته الوفاة أن يدفن الى جانب سيفه » (٣٥) .

وليس معنى ذلك أن السير الشعبية العربية لم تر الحب الا فى أدوات الحروب وغبار الاغارات .

فقد رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)

أن السيرة الهلالية عنفما عرضت للحب انما عرضت له عرضا واقعيا فى غير اسفاف . ولم تجعل من موضوعه وسيلة وعظ خلقى ، فئات عن الحب العذرى « لا لأنها لم تعرفه ، ولكن لأنها لم تمل اليه ، وزهدت فى حب العذارى ، يصعب أو يسهل الحصول عليهن ، ورغبت فى ضرب آخر من الحب المكتهل هو حب الرجل زوجته وعطفه عليها وخوفه من فراقها والبكاء عند توديعها والاحتفاظ بذكرها والفرح بلقائها . ولم تجعله وقفا على الجانب المذكر وحده ، بل رسمته مشتركا متبادلا وأجرت على لسان الزوجة مثلما أجرت على لسان الزوج مختلف المواطن المحزونة أو المستحقة » (٣٦) .

أما الحب فى سيرة فارس (بنى عيس) فانه يأخذ طابعا آخر أكثر توهجا .

يقول عن ذلك الدكتور (عبد الحميد يونس) : « كان الحب عند (عنترة) حافزا رئيسيا من الحوافز النفسية على تحقيق الوجود ، والظفر بالحرية ، والتفوق على الفتيان والأنداد (٣٧) .

ومن توهج الحب المتصل المستمر فى سيرة (عنترة) جعل بطلها « لا يذكر الا اذا ذكرت معه صاحبتة عبلة . وليس أدل على هذا الاقتران من قيام تقاليد الزواج فى بعض البيئات البدوية الى الآن بتمثيل فروسى لعنترة وعبلة حتى فى بعض امارات الخليج العربى » (٣٨) .

ويدلف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى دغل الرمز فى السير الشعبية العربية ، ويكشف امام الناس أن ليس الرمز وقفا على الأدب الرسمى الفصيح ، وانما تحفل به السير الشعبية العربية ، وهذا بالتالى يدل على مدى الثراء الفنى لها وقيمتها الأدبية العالية الرفيعة .

والأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يدرك جيدا أن « الرموز بطبيعتها أشياء ، بمثابة البؤرة للمشاعر أو التأملات » (٣٩) .

لذلك فقد اهتم باماطة اللثام عن وجوه المشاعر والتأملات فى بعض مواقف من سيرنا الشعبية العربية .

من هذه المواقف ذلك الصراع الذى نشأ بين

(أبى زيد الهلالي) وأبيه قبل أن يتعرفا على حقيقة الصلة القرابية التي تربطهما .

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مفسرا عمق هذا الصراع : « . ويجدر بنا أن نلاحظ أن الصراع الذي يشتجر بين جيلين ، ثم ينتهى الى اتحادهما ليس بقية أسطورية فقدت وظيفتها الأولى وتطورت فحسب ، ولكنه رمز نفسى وفنى تلى نزوع عناصر مفرقة من الشعب الى الالتئام . وما رأيانه من افتراق أبى زيد عن أبيه رزق ومحاربة أحدهما الآخر والتقاءهما بعد ذلك نراه فى أكثر ملاحم الشعوب » (٤٠) .

وبنفس المقياس يقيس الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى ميزانه النقدى (سيرة الظاهر بيبرس) . فقد لاحظ انه « على الرغم من تحول العصبية الصغيرة الى عصبية قومية واحدة ، فإن التنوع فى الصفات والأخلاق يظل واضحا فى مختلف الشخصوس الذين يجسم كل واحد منهم فريقا من الجمع المتحد » (٤١) .

واعتبر أن عنصر التشويش فى نفس السيرة الشعبية عند تهيئة الجو الملائم لظهور شخصيه مهمة فيها أو وقوع حادثة كبيرة ، وما أكثرها فى السيرة ، أو فى الحوار « منها ما يساق على لسان بعض الشخصيات بما يشبه الرمز » (٤٢) .

فالمشاعر الانسانية بما تحمل من صراعات ، والتأملات فى أسلوب حوار السير الشعبية العربية . بما تنطوى عليه من رموز ودلالات فتح لها أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) بابا كان مقفلا من قبله ، ولولاه هذا الرائد الكبير ما كنا تنبهنا لمشل هذا السبيل : سبيل استشفاف واستشراف أبعاد أعمق فى الدلالات الرمزية لهذه السير الشعبية العربية .

النظرة المتكاملة :

وبذلك يكون الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قد استطاع أن يرى السير الشعبية العربية فى إطارها الصحيح ، من حيث الشكل والأسلوب والمضمون وارتباط كل ذلك معا بلا انفصال ، بل بشكامل واع غير مغيب عن واقع معاش يجابه قضايا مصيرية قومية للمجتمع العربى .

دفاعه عن منشدى السير الشعبية العربية :

من حق المبدع الشعبى علينا أن يأخذ قسطا من العناية والاهتمام حينما نعرض لإبداعاته الفنية ، فالمادة الشفاهية التى نوليها اهتماما لاتنفصل من حيث القيمة عن راويها أو قائلها أو ناقلها ، ومن باب أولى مبدعها .

لقد ذكر الأديب الروسى (مكسيم جوركى) ذات مرة أثر الراوى الشعبى (سليمان ستالسكى) فيه ، وتأثيره فى نفسه بتلك الأشعار التى أنشدتها بشكل ساحر ، وأطلق عليه لقب (هوميروس القرن العشرين) (٤٣) .

وبالمثل لم يغفل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) دور المبدع فى سيرنا الشعبية العربية ، الذى حفظها وتناقلها وتلقفها من أجيال سبقت ، وترك فوقها بصماته فوق بصمات سابقيه واضحة جليلة ، فكان بحق (هوميروس العرب) . من هذه البصمات التى تركها المنشد الشعبى حامل « الربابة » راوى سيرته الشعبية العربية انه قام بنغذية الوجدان العربى بروح الجماعة ، فى فترات تحيف فيها الدخيل جانبنا من الوطن العربى واحتكر فيها غير العربى الجاه والسلطان والقوة والنفوذ وأسباب المعاش والرزق .

وما نسى المنشد الشعبى دوره حيال الجماعة الشعبية التى يعيش بينها ويحمل همومها القومية ، فراح - كما يبين الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) - « يبرز الفارق بين حاضر العرب المسلمين وبين ماكانوا عليه وما ينبغى أن يكونوا عليه » (٤٤) .

فمنشد السير الشعبية العربية اذا ليس منشدا لشغل أوقات الفراغ ، وانما هو يقوم بدور أساسى فى تشكيل العقل العربى ، والتعبير عن آلامه وآماله وطموحاته فى غد ومستقبل أفضل .

ولعل زواج بضاعة المنشد المحترف للسير الشعبية العربية يدل دلالة قاطعة كما يقول أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) : « على احساس المجتمع العربى بشخصيته أمام المجتمعات الأخرى ، ذلك لأن تنقله بهذه الملاحم بين الحضر والريف والبادية يدل على فاعلية الملحمة ، وعلى قيامها بوظائفها الحيوية فى اذكاء الشعور بالعروبة من

ناحية ، ويعمل على انسجام المجتمع الى أن يستعيد أمجاده » (٤٥) .

ان عين المنشد الشعبي للسيرة لم تغفل أبدا عن العروبة في انشاده لها ، وظل يردد ويجسم تقاليد الفتوة العربية النابعة من تاريخنا العربي القديم ، بحيث أصبحت إحدى سمات السير الشعبية المميزة لها والتي تتسم بها في تفرد .

فبطل السيرة الشعبية كما يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يقرنه المنشد الشعبي « بنسبه الى قبيلته العربية » (يقول الفتى أبو زيد الهلالي سلامة) ، وقد تبدأ النسبة الى القبيلة قبل الاسم (الخفاجي عامر) ولهذا دلالة على أن المروبة هي الباعث الأول ، وال عاطفة المشتركة » (٤٦) .

وحتى زى المنشد الشعبي للسير الشعبية وجد فيه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تعبيرا عن العروبة وعن تقاليدنا في المناسبات التي تمسك بها دون سائر الملابس الأفرنجية التي غزت بعض المجتمعات العربية (٤٧) .

ولا ينظر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى منشد السير الشعبية العربية باعتباره حنجرة تغنى وتروى وتعلق ملافظها فوق وتر الرباب ، ولكنه ينظر اليه ويبحث فيه عن مقومات المثل العربي ، الذي تجاهلته دوما بقصد أو بغير قصد ، سهوا أو عمدا ، مراجع التاريخ العربي وغير العربي ، فجعلته نسيا منسيا .

وبهذه النظرة رأى راوى سيرة (الظاهر بيبرس) تنطبق عليه جملة شروط التمثيل ، فقال عنه : « .. ونحن نستطيع أن نقول دون أن نتجاوز الحقيقة كثيرا ، ان السيرة تمثيل يقوم به فرد واحد لا أكثر .. ذلك لأنه يلبس لكل حالة لبوسها ، ويضع نفسه في مواضع الأبطال ، ومن ثم ورد في السيرة (الخطاب المباشر) كما ورد فيها (الحوار) . وقد استعان على اظهار هذين الضربين من الحديث بوسائل صناعية في الصوت من التفخيم الى التوقيق ، ومن الجهر الى الخفوت ، ومن الأناة الى

الاسراع ، ومن التلطف الى الأمر والجزم ، تساعد عوامل الإشارة بالأصابع والقسمات » (٤٨) .

بل ويرى فى منشد السيرة الهلالية شخصا يشترك معه بعض المساعدين ، و « يحمل سيفا من الخشب فى مواقف الفروسية والحرب ، وهو يشير به الى هؤلاء المساعدين تخيلا للناس أنهم عدوه ، وما أن يصوبه الى أحدهم حتى يترنح ويميل » (٤٩) .

ومن رأى أن منشد السيرة الهلالية كان «يحاول أن يحاكي مختلف اللهجات ، فيرسل القول على لسان الزناتية بصورة تختلف عن صورتها عند الهلالية وعند أولئك وهؤلاء بلغة تباين لغة اليهود والروم والعجم والسودان ويقلد الأمراء والخدم والرجال والنساء » (٥٠) .

وكذلك يرى فى المحدث الذى يحكى أحداث سيرة (الظاهر بيبرس) انه كان يحاكي مختلف اللهجات «ويقلد النوبى والرومى والتركى والمغربى وغيرهم » (٥١) .

وكما رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى منشد سيرة (الظاهر بيبرس) و (الهلالية) أنهم ينطبق عليهم شروط التمثيل ، فقد عمم ذلك أيضا على راوى سيرة (عنتره ابن شداد) وهو يبحث عن جذور الدراما الشعبية ، فقد قال عنه : « ولم تكن السيرة الشعبية بمعزل عن التمثيل فى مسارها الطويل فان الشاعر الذى يؤدى سيرة (عنتره) كان أقرب الى من نعرفه اليوم بالمثل الفرد ، وهو فى نبراته وطبيعته أدائه يحاول أن يمثل الشخصيات والأحداث والمواقف » (٥٢) .

وهو بهذا الجهد العلمى قد مهد الطريق ، وأثار المشاعل لمن يهمه أمر تأصيل تاريخ الدراما العربية الصحيحة ، بعيدا عن لى حقائق التاريخ العربى ذاته .

وهو من قبل ومن بعد فارس صال وجال فى مجال دراسات السير الشعبية العربية بكل شرف الفارس العربى بأصالته ونبالته وصلابته الجسورة التى لا تلين ولا تستكين ؟ ..

أَوْ قَدْ رُ الْبَطْلَاءُ

فِي السَّيْرَةِ الشَّعْبِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ

د. أَحْمَدُ شَمْسُ الدِّينِ الْحَجَّاجِي



٢- الإلهام

وهذا البحث لن يتوقف عند مفهوم الإلهام كما يراه علماء النفس في علاقته بالخلق الفني ، وإنما يتناوله هنا كأداة من أدوات المعرفة . ولقد حدد أبو المعين النسفي وهو أحد فقهاء الأحناف أسباب العلم للخلق بثلاثة : « الحواس الخمس والخبر الصادق والعقل » (التمهيد ، ص ٢) وهو يدخل الوحي الإلهي دائرة الخبر الصادق فهو عنه على نوعين : أحدهما الخبر المتواتر الثابت على السنة القوم : والثاني خبر الرسول المؤيد بالمعجزة وهو موجب للعلم الاستدلالي ، والعلم الثابت بالضرورة في التيقن والثبات ، (ص ٢) . والوحي ثابت مقرر عند أصحاب الأديان السماوية ، ولكل دين من هذه الأديان رأي فيه ، كما أن لكل مذهب موقف من الوحي ، ولكنهم يجمعون على الإقرار به ، والوحي يخص الأنبياء وهو متعدد الجوانب ، فهناك أكثر من طريق يتصل فيها النبي بربه ، لذا فإن الوحي ليس موضوع هذا البحث وإنما موضوعه الإلهام وذلك لأن الإلهام متحقق للإنسان الصالح كما يتحقق للإنسان العادي وهو مختلف عن الحلم أو الرؤيا إذ أن المعرفة صورة تقذف من أعلى إلى العقل فتبدو وكأنها مشاهدة ترتبط بالصورة التي تحيله إلى كلمة ، بينما الإلهام يقذف

لا تكاد سيرة من السير تخلو من دور فيها للإلهام ، وليس ذلك بعجيب فلقد كان للإلهام دور كبير في المعرفة البشرية ، فقد اقترن به الخلق الفني . فبعد أن كان العامل المحقق للإبداع الفني في تصور القدماء أصبح عند كثير من علماء النفس يمثل مرحلة رئيسية من مراحل الإبداع ، فهو عند بعضهم عملية عقلية تحدث على نحو مفاجئ . تنتظم من خلالها وبفضلها مجموعة من العناصر المشتقة في سياق جديد له معناه ، ويساعد على مواجهة المشكلة بطريقة جديدة ، فبالإلهام تصل العملية الإبداعية إلى قمتها ، وتشرق الفكرة كاملة فجأة على ذهن المبدع أو المفكر ، وفي تلك اللحظة تنتظم الأمور كل في مواقعها الصحيحة . ويتحدث كثير من المبدعين على الطبيعة المباشرة للإلهام الفكرة ، ويسميها ديلاكروا بأنها صدمة كالانفعال ، يختل ساعتها اتزان المبدع ، فيحاول أن يمضي إلى اتزان جديد فيتولد في الذهن حالة وجدانية عنيفة حتى تبلغ الحماسة درجة ينساب معها في الذهن سيل من الأفكار والصور . ولهذا نجد نيتشه يصرخ من تلك النشوة بسبب روح البهجة التي تمتلكه عند كتابته (هكذا أيضا تكلم زرادشت) . (انظر ، آفاق جديدة ، ص ٥٣ - ٥٥) .

من أعلى إلى اللسان أو الأذن فيبدو منظوقاً أو مسموعاً يرتبط بالكلمة التي تحيله إلى صورة ، والالهام مختلف عن الحدس الذي يتطلب معرفة سابقة ، فقد يتكون الحدس بعد مجموعة من الدقائق أو شواهد لا يفسرها العقل وإنما يفسرها الحدس كالحكم على شخص أو توقع شيء تكون له دلائل سابقة ، ويصعب معه تفسير الحكم تفسيراً عقلياً فهنا يفسر بأنه حدس ، بينما يختلف الالهام عن ذلك إلا أنه لا يتطلب معرفة مسبقة ، وقد عرفه ابن منظور بأنه ما يلقي في الروح ، ويستلهم الله الرشاد ، وألهم الله فلاناً ، وفي الحديث أسألك رحمة من عندك تلهمني بها رشدي ، والالهام أن يلقي الله في النفس أمراً ، أو الترك وهو نوع من الوحي يخص به الله من يشاء من عباده ، (لسان العرب : مادة لهم) ، وكما ذكرت هذه الكلمة في الحديث النبوي فقد ذكرت في القرآن الكريم « ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها ، (٩١ ك الشمس ٧ - ٨) ، وفُسرَت ألهم بعدة معانٍ : فهي في رواية عن ابن عباس بمعنى بين فيفسر الآية بقوله بين « الخير والشر » وبشترك مع ابن عباس في هذا إلى أي قتادة والضحاك من مزاحم . فيفسرها مزاحم بمعنى بين لها فجورها وتقواها وفسرها الضحاك بمعنى : بين لها المعصية والطاعة .

ويروى عن مجاهد أنه فسرهما بعدة معانٍ كما فسرت مروية عن عمران ابن حصين عن حديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم بمعنى قد قضى عليهم . (انظر حاتم البيان ج ٣٠ / ص ٢١٠) وقد تلم ابن كثير لم تفسره الطبري لم هذه المعاني فلم يصف بها شيئاً (انظر تفسير القرآن العظيم ، ج ٤ ص ٤٥١) واستخدمها الزمخشري بمعنى الافهام والاعمال (الكشاف ، ج ٤ ص ٢٥٨) . ويصحب من المعاني المحاذرة لكلمة ألهم بين وعرف وقضى وأقيم وأعقل . ويصحب معنى كلمة الالهام البيان والتعرف والقضاء والافهام أو الاعمال . وسكون استخدام هذا الفصل للمعنى الشائم للكلمة وهو البيان والتعريف الذي يتلقاه الإنسان من غير طريق الحواس ، أو العقل أو الاخبار من بشر ومن هنا أخرجت الافهام أو الاعمال حيث أنهما بالضرورة يستلزمان استخدام العقل ووجود مادة تكون أساساً للفهم وأخرجت كلمة قضاء لأنها لا تعني تلقى المعرفة . فهذا البحث يستخدم

الالهام بمعنى البيان والمعرفة التي تلقى إلى الإنسان من عل أو من عالم غير عالمه ، ولقد كثر وجود أمثال هذه المعرفة في السير الشعبية لتكون نبوة للبطل وميلاده ومستقبله وأثبتت السير صحتها ، وتشكل بهذه النبوءات أحداث السيرة وبنيتها . ويمكن تحديد الالهام الذي ورد في السير بأربعة : **الأول** : صوت يسمع يحمل نبوة توجه صاحبها ليقوم بفعل فيه نبوة بالمستقبل .

والثاني : كلمات تخرج من فم رجل يعانى سكرات الموت تعد كلماته الهاما .

والثالث : كلمات تعد الهاما من شخص صالح . يتنبأ فيها بمستقبل بطل أو عدة أبطال .

والرابع : دعوة مستجابة من شخص صالح رجلا كان أو امرأة أو دعوة مظلوم في مكان أو زمان مقدسين .

- ٩ -

يذكر جابر أبو حسين في روايته عن الهلالة أن رزق والد أبي زيد كان حزينا لأنه كان يبحث حواله عن طفل يلاغه ، فلا يجد مع أنه لم يكن في ذلك الوقت متزوجاً .

**بالوج بعني يمن وشمال
علي طفل عندي يلاغني
جاتني الليالي صوده وشو مال
قادر يارب انت تعطيني**

وبينما كان يسير في الجبل وحيدا سمع شخصا يخاطبه دون أن يراه تصور هذا الشخص من قبل الله بأمره بأن يصفى للصوت ، وأن يتزوج من مكة السعيدة . وحدد له صفة هذه الزوجة ، وهي أن تكون شريفة من بنات الأشراف هذا إذا أراد أن تكون له ذرية :

**سمع ندا من قبل الله
ياخي كل منه وصعده
يارزق اضع علي الله
تزوج في مكة السعيدة
امرك لربي المتعالي
في جبال امشي وشي ريفه
ال كان مرادك تخالف عيال
تزوج بعلوا شريفة**

هذا الصوت يبرزه فيعود إلى قبيلته مسرورا لحدث ابن عمه الملك سرحان يستفتيه فيما سمع ،

الجرو وحدد الدور المكتوب على الابن أن يقوم به
في حياته وهو الثار من خاله قاتل أبيه .
ويظهر لك غلام بعد موتك
يسمى الجرو قهار الأعادي
يقتل على يده جاساسا خاله
.....

فالنبوة هنا تحدد للجرو دورا مهما في حياة
القبيلة إذ تجعله الابن المنتقم لأبيه . وكل
ما يصنعه المهلهل إنما هو التمهيد للجرو بأضعاف
قبيلة قتلة أخيه ، حتى يعود الابن ليأخذ مكان
أبيه في القبيلة ويثأر لقاتله .

وشملت ملحمة التبع حسان نبوة عن ظهور
بنى هلال وذكر قصتهم باختصار . فهم سيظهرون
في بلاد السرو . ثم يتجهون غربا . ويبرز منهم
هلال وعامر ، وتشتعل الحرب بينهما وبين حمير
واياد ، ويظفون في البلاد ، فيسبون أعداءهم
ويمحون الأعاجم ، برماحهم وسيفوفهم الحداد .
ويقتلون شبيب التبعي بالشام ، ويقتل دياب
سركيس ابن نازب :

وتظهر في بلاد السرو عصابة
فيصعد جيشها غرب البلاد
هلال وعامر من آل سيس
يزيد حرب حمير مع اياد
وقبرص والجزائر يملكوها
وبدرس الخزاعي والأعادي
شبيب التبعي بالشام يقتل
وتترك جثته فوق الحمير
وسركيس بن نازب سوف يقتل
بسيف دياب قهار الأعادي
كذا فرمند في مصر النديسة
ستحرب دورها بين البلاد

ولم تترك ملحمة التبع اليماني أبا زيد دون أن
تذكره وتنبأ له بدور قبلي مهم . فهي قد عدت
أبطال بن هلال وذكرته مع ابن عمه السلطان
حسن .

وأبو زيد ابن عمه ليث أدوع
شديد البأس في يوم الطراد
ولقد تحققت هذه النبوة في السيرة الشعبية ،
سواء أكانت سيرة قومية كسيرة سيف أو سيرة

فيقترح ابن عمه أن ينتظر لموسم الحج ويذهب الى
الزيارة تنفيذا لأمر الصوت فان تحقق مطلبه يكون
قد كسب الزواج والحج ، فتصبح حجة بزوجة .

تروح للزيارة وترتاح
ما طلبشي ولا اي حاجته
وال كان الدور فيه نجاح
أهي تبقى حجة بتأجته

وينفذ رزق كلام ابن عمه وتأخذ النبوة في
التحقق .

- ٢ -

يروى مدون سيرة المهلهل نبوة يذكرها التبع
اليماني وهو يعاني سكرات الموت لقاتله كليب
فهي انهام ، يضع المدون السيرة هذه النبوة باسم
(الملحمة الكبرى للتبع حسان) وهي مروية
شعرا .

يتنبأ حسان بالأحداث التي ستتلو موته حتى
نهاية العالم ، واختص فيها ظهور بعض أبطال
العرب فتنبأ بظهور سيف بن ذي يزن ، وأنه
سيحكم سبعين عاما ثم يظهر له ابن يدعى بدير ،
ويكون شديد البأس مرفوع العماد فيملك أرض
الشام :

ونسيف ذو يزن بعدك سيظهر
وتصعبه السعادة في العباد
ويبقى ملكه سبعين عاما
وبعد ذلك يطرأ في الوهاد
ويظهر له ولد يدعى بدير
شديد البأس مرفوع العماد
فيملك في بلاد الشام بعد
يجيب الماء من أقصى البلاد
(قصة أبو ليلى المهلهل ص ٢٥)

وتنبأ لقاتله كليباً بأن ابن عمه وأخا زوجته
سيقتله ، وأن أخاه الزير سالم سيظهر لينتقم من
قاتليه :

ويأتى الزير أبو ليلى المهلهل
فيصلي الحرب في كل البلاد
ويقهر كل جبار عنيد
بضرب السيف في يوم الجلال
وتنبأ التبع له بميلاد ابن يولد بعد وفاته يسمى

قبيلة كسيرة المهلهل ، وسيرة بنى هلال وعلى رأسهم أبو زيد كما ذكرها التبع حسان .

أما النبوة الخاصة بمواليد الأبطال من أبناء حمزة البهلوان فقد أخبر بها رجل من رجال الله حبيس في مغارة الأصفر الدربندى ، نبوة خاصة بالأمير حمزة البهلوان تؤكد النبوة الخاصة به والمعلنة قبل ميلاده وتضيف عليها النبوة بأبنائه الخمسة .

عندما التقى الأصفر الدربندى بحمزة في ساحة القتال ضعفت قوته ، وأراد أن يشهر سيفه فلم تطلعه يده فنظر حمزة الى ما حل به وما وقع فيه فاقترب منه ، ومد يده وانتشله من ظهر جواده وألقاه الى أخيه عمر العيار . وطلب اليه أن يشد وثاقه وهنا صاح الأصفران باسم حمزة يطلب منه الرحمة ، فتعجب الأمير عند ذكر اسمه وهو لا يعرفه فذكر له الأصفر الدربندى أنه يعرفه ، وحدته عن نبوة الصالح الحبيس في المغارة ، فقد قصد في يوم من مدة بعيدة التوسع في البراري والقفار ، فمر على مغارة في لحف جبل . فانزوى اليها ليستظل فيها من حرارة الشمس في ذلك النهار ، فرأى فيها حبيسا قد طال شعره وبيض وهرم حتى كاد يعجز عن القيام ، كان وجهه يطفح بالأنوار فهيأته تدل على أنه من عباد الله ، فسلم عليه الأصفران وهو مأخوذ بهيبته كل مأخذ . وعندما سمع العابد صوته ناداه باسمه ، وأبلغه أنه كان ينتظره ، ليأوى جسمه في التراب ، فهو يعلم أن أجله قد حان ولم يبق في العمر مطمع وهو مشتاق الى لقاء ربه . وعندما أصابت الأصفران الحيرة من معرفة الرجل باسمه ، أبلغه الرجل أن الله قد أعطاه من سابق المعرفة ما يمكنه أن يعرف ما لا يعرفه غيره ، كما أن الوحي قد جاءه ليلة أمس وأخبره أن الله يدعو اليه وأنه سيسخر له رجلا يدعى أصفران الدربندى ليدفن جسمه في التراب ، فوجدها الأصفران فرصة ان يسأل العابد ان كان هناك شخص في هذا العالم يستطيع أن يقدر على قتاله ويثبت أمامه ، فأخبره أنه ولد من أعوام قليلة غلام سعيد في مكة المطهرة اسمه حمزة البهلوان ، وأنه يكيد ، ثم يصبح من أتباعه ، ويكون له في خدمته الأكبر ، فهو الذي يخلص العرب ويمتلك المدن والبلدان وينتشر صيته من مكان الى مكان وتهابه جبابرة الزمان ، ويسأله

العابد الحبيس أن يقرأه منه السلام حين يراه ، ويعطيه وديعة ستة معاضيد ليسلمها لحمزة واحدة له والخمسة الباقيات لخمسة أولاد يولدون له . وينجب حمزة خمسة أولاد تكون أربعة من هذه المعاضيد وسيلة للحفاظ عليهم فقد كانت هذه المعاضيد تحمل أسماءهم حافظة لحاملها من الشر والغدر فلا تنفذ فيه المكائد ويشتد ساعده . (قصة حمزة البهلوان ص ٣٥ - ٧٢)

- ٣ -

ولقد صدرت الكلمات التي كانت الهاما بمستقبل البطل من أكثر من شخص في السير الشعبية صدرت مرة عن الأب في لحظة مرض ، وأخرى عن الجد ، وثالثة عن رجل ملهم .

رزقت زوجة الصحاح الأولى ليلي بأبنها ظالم ، ورزقت زوجته الثانية أمامه بأبنها مظلوم فعلق الصحاح على هذه التسمية الغريبة التي تمثل النقضا بين الأخ وأخيه فنطق كلمات كانت نبوة بمصير الطفلين بعد ميلاد مظلوم : « لعل أن يكون خيرا في المولود وصلاحا ، فالولد الواحد ظالم والآخر مظلوم والله انهما اسمان عجيبان ، ولكن لهما سيرة عجيبة وأحاديث غريبة ، فكيف اتفقا على هذين الاسمين ، واننى أخشى عليهما أن تصيبهما العين ، أو يفرق بينهما غراب البين ، لأنه والله ما اتفق مظلوم مع ظالم ، ولا جاهل مع عالم ، (السيرة ، م ١ ج ٦ ص ٥٣) .

وتعددت صور اذاعة نبوة أبى زيد ، كان منها كلمات تعد الهاما صدرت من جده الشريف قرصة .

وسيرة الهلالية تحتفى بالشريف قرصة احتفاء كبيرا ، فهو شريف من نسل رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فهو الرابطة التي تربط أبا زيد بالنسب الشريف . وفي رواية عوض الله عبد الجليل يتنبأ قرصة بظهور بطل من نسل ابنته ويذكره باسمه أبى زيد فهو فارس يكيد الأعداء : قال ذلك وهو يحدث رزق والد أبى زيد وقد جاء يخطب ابنته :

**إذا جاءت مولود كبر واتنشا
أبو زيد يطلع فارس يكيد العدا**

وكذلك أذيعت النبوة الخاصة بعبد الوهاب

بن الحارث بن مظلوم وابن ذات الهمة عن طريق
الالهام المعلن للناس . كما أذيع عن طريق الدعوة
والحلم . وكان الملهم الذي أذاع النبوة على الملأ
هو الامام جعفر الصادق ، فقد وقف الطفل أمامه
مع أمه في مواجهة أبيه الحارث . وجموع من
البشر ، فالأم متهمة في شرفها والابن متهم في
نسبه .

وتعد سيرة ذات الهمة الامام جعفر الصادق
وارث القضاء عن امام قد أظهر العجائب . وأنه
قد شرب من عين اليقين . وعين اليقين هنا في
مفهوم راوى السيرة - هو الامام على بن أبي طالب
ابن عم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم . الذي
عقد له اللواء ، فأصبح جعفر الصادق باب عنايته
وهو في جميع القول صادق ويحكم رسول الله
ناطق (السيرة م ج ٨ ص ٢٤٨) .

لقد نظر الأمير في وجه عبد الوهاب ، وبعين
عين يقينه أعلن مقسما بالله ليكون هذا الولد
مجاهدا في سبيل الله تعالى ، وركنا للإسلام ،
وشهد له أن يكون ترس قبر النبي صلى الله عليه
وسلم .

وإذا كانت كلمات الأب والجد الصالحين الهاما
تحقق فان دعوات الصالحين والمحتاجين من أب أو
أم كثيرا ما كانت الهاما بنبوة .

- ٤ -

وكما شاهد الامام جعفر الصادق مستقبل
عبد الوهاب وأعلنه فانه دعا له دعوة تعد نبوة
منه بمستقبله أيضا . لقد دعا له بالبركة في
حياته والذكر الجميل بعد مماته ومد يده المباركة
على رأسه ودعا له بالسلامة والنصر على الأعداء
(ص ٢٥٢ - ٢٥٣) لتكون هذه الدعوة نبوة
تتحقق فانه يسلم وينصر دائما على أعدائه ليكون
من أكبر أبطال السيرة .

وقد دعت جدة الامام جعفر فاطمة الزهراء دعوة
أنثرت في أبي زيد الهلالي سلامة ، وفي الهلالية من
أجداده وآبائه وأحفاده ، فكانت نبوة تمثل
وجودهم وطبيعته . هذه النبوة انتهت بها سيرة
المهلل المطبوعة (ص ١٦٠) وبدأت بها سيرة بني
هلال المطبوعة أيضا ففيهما نبوة عن مستقبل ذرية
الأمير هلال حفيد الجرو وجد أبي زيد وقبيلة بني
هلال بالشتات والانتصار .

كانت هذه النبوة دعوة من السيدة فاطمة
الزهراء ابنة محمد صلى الله عليه وسلم .

يذكر في نهاية سيرة المهلهل وبداية سيرة بني
هلال أنه :

« اتفق آن هلالا زار مكة في بعض السنين في
أربعمائة فارس كرار وكان وقتئذ النبي المختار
(ص) وعند وصوله إلى مضارب الخيام طاف رجاله
حول الحرم وتشرف بمقابلة النبي (ص) ، وقبله
بين عينيه وأمر النبي صلى الله عليه وسلم أن
ينزل في وادي العباس في تلك الأيام يحارب بعض
العشائر ، فعاونته الأمير هلال وأمدته بالعساكر ،
وقاتل معه ، وكانت فاطمة الزهراء رضى الله عنها
راكبه في هودجها ، فلما رأته الحرب زجرت جملها
لتخرج عن مشاهدة القتال فشرذ بها في البراري
والفلوات . ولما رجعت دعت على من كان السبب
في البلاء والشتات ، فقال لها والدها (ص) :
ادعى لهم بالانتصار ، فانهم بنو هلال الأخيار ،
وهم لنا من جملة الأحباب والانتصار . فدعت لهم
فنفدت فيهم دعوتها على طول الدهر ، (قصة
المهلل ، ص ١٦٠ ، سيرة بني هلال ص ٥) .

وإذا كانت دعوة الصالحين مستجابة فن دعوة
الاحتج كثيرا ما تستجاب .

وقد يكون هذا المحتج أبا فقد كان يزدجرد
ملكا عظيم الشأن من ملوك بني ساسان ، تولى
مقاليد الحكم وهو في الخامسة والعشرين ، وبقي
في الملك إحدى وعشرين سنة حتى بدت عليه
امارات الكبر ، وبدت في جسمه علامات الكهولة ،
فازدادت حاجته إلى ابن يرثه ، ويرث ملكه ، فلقد
رزق بعدة أولاد ، كانوا يموتون الواحد بعد الآخر ،
فدان يقضى أوقاته حزينا مغموما تزداد به الحسرة ،
كلما قرب من الشيخوخة ، وفي ذات يوم انفرد في
خلوة وصلى ، وبعد الصلاة رفع يديه إلى قاضي
الحاجات ، ودعا : الهى وربى ومعبودى ارحمنى ،
وفرج كربتى ، ولا تغلق باب رحمتك عن أسرة
بني ساسان ، وأرزقنى الولد الوارث للملك الذى
وهبته لهم . الهى انى أتضرع اليك وأسالك من
خزائن جودك يا غنى يا كريم أن لا تحرمنى من
خلف يرثنى وتزول به آلام قلبى وتنفرج كربتى
فانت السميع المجيب .

فعلت في ديوان الأمير شهرين
جميله ونعم الوجهة
ليها الأصيلة أصل عالي وشهرين
ربى المهيم عطاها
مصحوبة في عالي البنييه
على الكتف محلى الوشيحه
رزق البطل بنييه
مع الفرح سماها شيحة

حمد رزق ربه على هذا العطاء منتظرا أن يرزقه
الله بابن بعدما ، فالأنثى وراءها يأتى الأولاد
وأخذ ينتظر ، وطال انتظاره عشر سنوات ، لم
تأت فيها خضرة بينت أو ولد فهذه حكمة الله :

لما تمت عشر سنين
ما وضعتش أولاد تانى
لا بنات ولا بنين
هذا حكمة اللى نشانى

ولم تحدد رواية عبد السلام حامد المدة التى
توقفت فيها ، وإنما أطلقتها فقد ذكرت أنها توقفت
« أيام عديدة » .

ولا تذكر رواية عبد الرحمن قيقه المدة وإنما
تركها دون تحديد . ويفهم من لغة الرواية أنها
مكثت مدة ليست بالقصيرة . إذ تصفها الرواية
بأنها عقرت ، ولا توصف المرأة بأنها عاقر إلا إذا
مكثت مدة طويلة دون حمل .

وتصف الروايات الشفهية حالة رزق الهلالى،
فقد كان حزينا أسوان من الحرمان الذى كتب
عليه ، وتذكر رواية عبد السلام حامد هذا الأسى
من خلال تصوير رزق فى حالة من الغيرة وهو
يرى رجال هلال يلعبون البرجاس مع أولادهم وهو
بلا ولد بينهم . غضب رزق ولكنه سلم أمره لله :
« فعاش أيام عديدة ماجتلهوش فتوان . رزق
الهلالى يياجى من الصيد والقنص لقي فتیان العرب
يلعبوا البرجاس . ياما اضرب بالفضايب وقال
رب عالم بحالى » .

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أن رجال بنى
هلال طلبوا منه أن يطلقها فقد كبر عليهم أن يكون
زعيمهم بلا خليفة : « ازاى مرة الزعيم متخلفش
وزعيم بنى هلال ومتخلفش أولاد .. لأطلقها ..
طلقها » . ورزق يرفض أن يستمع لكلامهم
وتذكر رواية عوض الله عبد الجليل أن رزق

وبعد أن انتهى من صلاته ، أتى زوجته وقلبه
معتقد أن الله يفرج كربته ، ويجيب دعوته ،
ويتقبل صلاته ، وكأنما كانت أبواب السماء
مفتوحة ، فقد سمع الله دعاءه وأجاب نداه ، فلم
تمض عدة أيام حتى ظهر الحمل على زوجته ،
(قصة بهرام شاه ص ١) لتتحقق النبوءة فى
وجود الطفل الوارث لملك آل ساسان .

وإذا كانت دعوة الأب قد استجيبت فإن دعوة
الأم المحتاجة كثيرا ما تستجاب ولقد أفردت لدعوة
خضرة المحتاجة للابن مكان هام فى روايات سيرة
بنى هلال فقد كانت دعوتها نبوءة تخص ابنها
أبا زيد فهو ابن « التمنى » كما تسميه السيرة .

تجمع السير المروية عن أبى زيد فى فصلها
الخاص بمولده أن أمه بعد زواجها بأبيه أنجبت
بنتا أسمتها شيحة ثم توقفت مدة طويلة عن
الحمل .

وتروى سيرة بنى هلال المطبوعة أن خضرة حملت
وتمنت « أن يرزقها الله ولدا ذكرا » وخرجوا مرة
الى بستان فأت غرابا أسود يطرد الغربان
ويقهرهم ويفتك بهم فقالت : الهى ، أسألك أن
ترزقنى ولدا ذكرا ولو كان أسود اللون لعله ينشأ
يغلب الفرسان ويقهرهم مثل هذا الغراب .

(سيرة بنى هلال ص ٢٦)

وتحدد رواية عبد الظاهر مدة التوقف عن الحمل
بأحد عشر عاما :

« جابت منه شيحة . ولما جابت منه شيحة
وقفت حذاشر عام يعنى حذاشر سنة » .

وتتفق رواية عوض الله عبد الجليل مع هذه
الرواية فى تحديد مدة توقفها عن الحمل بعد مولد
شيحة :

« وضعت وجابت شيحة وزاد الهنا
تقعد مع رزق فى حظ ودندنه
من بعدها فعلت حذاشر سنه
متعوقه والوعد رايد ييه الآله

ويروى جابر أبو حسين أنها مكثت فى ديوانه
شهرين قبل أن تحمل لترزق منه بينت اسمها
شيحة :

الهلال طلب فرسا ليركبه فوجد أمراء بنى هلال
وشجعانهم مع أولادهم كأنهم سباع أو نمور يلعبون
فى وسيع الفلاة والبطاح ، والسعادة بادية على
وجوه الآباء لمراى الأبناء نظر اليهم رزق فتعذب ،
ترك جماعته وعاد الى بيته :

طلب ركوبة رزق الهلال الأمير
يلقى الأمانة والقرومة السماة
يلقى الأمانة بولادهم أركبوا
بالخير والعز والهناء أطربوا
ولادهم فوق الفراش يلعبوا
زى السبوعة فى وسيع الفلاة
زى النمورة فى وسيع البطاح
ابواتهم زادوا انهن والانشراح

لما نظرهم [رزق الهلال] ازدادت بيه الجراح

عاود يكب الدمع جوا حماء

وقفت خضرة متأللة وهى تراه قادما اليها حزينا ،
وعندما سألته عن سبب بكائه عبر لها عن ألمه حين
رأى الفرسان يلعبون مع أبنائهم . أما هو فقد
رأى نفسه وحيدا بينهم فلا ابن يلعب معه .

« قالت له قل لى أصل البكا ليه يا حبيب
يا رزق تبكى ليه البكا ايش نبتاه
يا رزق تبكى ليه يا كبير المقام
قال لها يا خضرة حصل لى كلام
ما قرم فارس الا ابنه معاه ع الفراش
بصيت لقيت نفسى بنيتهم بـبـلاش

واذا كان رزق يتعذب لأنه لم ينجب ابنا فان
خضرة قد تعذبت كثيرا له ولنفسها . وتذكر رواية
عبد السلام حامد تعليقا على موقفها من حزن زوجها
بأنها « كانت زعلانة بأحوال » ، وتفصل رواية
الحاج عبد الظاهر بأن بنى هلال أخذوا يعايرونها
بأنها عاقر :

« وبعدين بقوا يعايروها .. وكل ما تطلع مع
حريم الهلال يعايروها .. يا عاقـره ..
يا مش عارفه ايه ؟ من الكلام ده »

وتذكر رواية جابر أبو حسين أن رزقا كان
يملك مالا كثيرا من الخيول والجمال فكان قلبه
يعتصر لعدم وجود أولاد له يرثونه من بعده فأخذ
يبكى من هذا الحرمان حتى جرح فؤاده بكاء .

لقى المال شمال ويمين
أخيول ويا جمـال

قال : يا مال بعدى يورثك مين

آه يا عدم العيسال
سقانى البين كاس ديب خليفه
البكاه جرح الفؤاد
على عدم الخليفه

لقد شعر بالحزن ، واحساسه بأن العرب تعايره
لعدم انجابه فعاد الى زوجته باكيا ، وعندما سألته
عن سبب بكائه أخبرها بأنها سبب بلائه فقد أتى
بها لتكون قرة عيونه . لقد نسي رزق النداء الذى
سمعه يخبره بأنه سينجب منها أبناء ، فتعجل
بالغضب حتى انه فكر فى طلاقها ، غير أنها لم
تهن عليه .

قال لها : سبب بلايا ما هو انتى
شاورت قلبى لظلاقتك ما هو انتى
خليتى العرب غايرونسى

لقد كان أمله فى العشر سنوات التى مضت على
ميلاد شبيحة أن يكون له من الأولاد ما يعجز عن
عدمهم ، فعرض على نابه وسنه ألما وحزنا .

كان أمل فى العشر سنين
مأرقش عند ولادى
ماتحكى فى ديه ولادى

وتذكر رواية عوض الله عبد الجليل أن دموع
خضرة كانت تنسال من عينيها حزنا على أحاسيس
رزق المتأللة للحرمان على الولد ، فرزق لم يفكر فى
طلاقها ، كما فكر فى طلاقها فى رواية جابر
أبو حسين فحزنه أدى بها الى أن تفقد عقلها وتغيب
عن صوابها حزنا لحزنه .

نزلت دموع خضرة تغنى طشاش
من هرج رزق الى حداها تراه
من هرج رزق الى طرى هذا الجواب
كان عند خضرة عقل فى الراس وغاب

أما فى رواية جابر أبو حسين فهى قد واجهت
حزنه بحوار عقلى ، فهو اذا كان غاضبا عليها لأنها
لم تنجب أطفالا فانه يفكر فى طلاقها ، وهى ترد
عليه بأن كلامه جميل ، وفى صلب الموضوع ،
ولكنها ليست المسئولة عن ذلك فلو أنه يعرف أن

هناك غيطا تزرع فيه العيال لذهبت بنفسها لتقطف
له بيديها منه تقاويا .

يا حبيبي كلامك حلو وفي الموضوع
انما استمع وخليك معي
عارف أنهى غيط فيه عيال مزروع ؟
انا أروح انظف لك تقاوى يديسا

وتستمر في سؤاله ان كان يعرف سوقا تباع
فيه الأطفال للذهب وتشتري منه طفلا ، ثم تحذره
من أن موقفه هذا يعاند به الله ، فان كلامه هذا
قد جرح فؤادها فتعود لتسأله متمجبة ان كان
يعرف مكانا لتحضر منه بذورا لتثمر أطفالا :

انهى سوق بيع أولاد
أوعى مع ربك تقاوى
كلامك ده جرح الفؤاد
أى مطرح أجيب تقاوى ؟

وفى رواية عوض الله عبد الجليل عبرت عن
أزمته لشمة بنت الحسب سيد النسب حين
زارتها فوجدتها متأللة فاستقربت شمه وتعجبت
من عذابها وسألتها عن سبب بكائها .

الا وآتت شمة بنت الحسب تجر الثياب
بعلود يحاكوا الورد مسوا السدى
دخلت وبلغى خضرة متكددة
قال لها يا خضرة يا بنت عمى مالك نكد
لا ضاع لكم ضايح ولا حد تاه
لا ضاع لكم ضايح من الوطن عام
ليه بتبكي يا خضرة ويبنى دمع سال

أخبرت خضرة شمة عن سبب ألما ، فانها تحب
زوجها ويمزق صميم قلبها بكاء ، ويؤلما أن يصبح
مكسور الخاطر أمام رجل بنى هلال .

قالت لها يا شمه حصل لى كلام
مزق صميم قلبى ودوب حشاه
.....
.....
على كسر خاطر رزق طول السنين
.....
.....

عاود يقول آه م الدهر آه
عاود يقول ياهل ترى ربنا
رايد ليه بقطع الولد كام سنه
لما سمعته زاد بكايانا

وليس هذا هو كل ألما فهي تبكى أيضا لنفسها ،
انها تريد ابنا ، وتبكي لهذا الحرمان فقد أذلها
عدم إجابها طفلا ، حتى أن دموعها خرجت ذليلة
لا تتوقف . بذلت خدما وسالت على فراشها وانها
لتنشعر أن الجبل لو شكت إليه لمال من مكانه
حزنا ، ولو شكت للبحر ما بها من ألم لحزن لها ،
وأوقف ماء تعاطفا معها .

بوجدى يا شمة ودمعى ذليل
دمعى هطل ، ع الفرائى منى يسيل
إذا اشتكيت للجبل ، لاجلى يميل
إذا اشتكيت للبحر ، يوفف بماء
يجزن عشائى ودمعى صلود
دمعى هطل ع الفرائى ، بل الخلود

وتستترك رواية جابر أبو حسين مع رواية
عوض الله عبد الجليل فى أنها شكت ما حدث لها
لشمة ، وإذا كانت فى رواية عوض الله قد جاءتها
شمة فان رواية جابر أبو حسين تذكر أن
شمة قد سمعتها تبكى فقد كانتا متجاورتين فى
السكن :

بتبكي ليها دمع سارحان
العايقه فى صباه
سمعتها شمه مرات سرحان
كان السكن فى الوجاهة

كان واضحا أنها مرهقة متعبة عاجزة عن صنع
شئ فقد سألتها شمة عن سر بكائها ، ما أبكاك
يا نور العين ؟ وسألتها أن تشرح لها قصتها
فذكرت لها كيف أن رزقا ضايقها وأنه يعايرها
بالعيال ، وهى تسأل ماذا تصنع لحكم ربها ؟ فهي
لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا فهي تسأل لتنفى
انها تستطيع أن تخلق أولادا بيديها :

قالت لها : رزق يا شمه
بهدلنى وشحطط نيايا
بيعايرنى بالعيال
أعمل ايه أنا لحكم سيدى
أنا ببص يمين وشمال
يعنى أخلق عيال بايدى ؟

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أنها ذهبت الى
(العد) وتعنى عين ماء تشرب منها القبيلة ، وهناك
وجدت طيرا أبيض وآخر أخضر فتمنت كل امرأة
أن تأتى بفلام يشبه الطائر الذى تحب ، أما هى

ولم تسعين صببة من صباية هلال
مشوا في طول خضرة شبيه السعاه
مشوا في طول خضرة وآتوا ع النهور

وعندما وصلن الى النهر كان حواليه طيور بينها
طائر شديد السواد ولكن في لونه جميع الصفات :

لقيوا زلال سايج وحوله طيور
لكن فيهم طير سواده عكس
شتت جميع الطير وشال من صراه
شتت جميع الطير وخلاه شتات
أسمر في لونه جميع الصفات

أخذت شمة حالة وجدانية وأصبحت كمن يقود
جوقة في صلاة ، فطلبت من الفتيات أن يدعوا
المولى الرازق الذي لا يراه أحد ، رازق العباد العالم
بكل صغيرة وكبيرة ، حتى دب النمل وقطر الندى :

شمة تقول اطلبوا يا بنات
المولى يرزق العباد بحال لمبته
ويعلم بدب النمل وقطر الندى

ولبست خضرة حالة استغراب في جو اللحظة ،
وتبدى أنها لحظة كونية تستجاب فيها الدعوة
الحارة الصادقة ، بحرارة حاجتها وإيمانها بأن الله
قادر على تحقيق أميتها ، وأن هذه لحظة الدعاء
فتمنت على الله في دعوتها أن يهبها ابنا مثل هذا
الخير يملك تونس وأوديتها بحد حسامه حتى
يقال ان خضرة أنجبت غلاما فارسا كاملا تاما من
الهلالى بن نايل :

«خضرة تقول ادبنى غلام اسود كيف الطير ده
ملكه تونس ووادي حمـاه
أملكه تونس بحد الحسام
من لجل يقولوا خضرة جابت غلام
من الهلالى ابن نايل رزق موافى الزمام

لقد احتوت اللحظة عقلها ، فأخذت تدعو ربها
وتستعطفه أن يستمع اليها ويحبب دعاءها .
وأخذت تذكر ما منح الله أنبياءه فهو الذى شفا
أيوب . وطاب من بلاه ، ورفع ادريس الى السماء
ويسر دعاء يعقوب له ففتح من العما ، وحين دعا
موسى ربه الكريم وقف بجواره وألقاه من فرعون
وأحرق جيشه :

يا من شفيت أيوب وطاب م البـلا
يا من رفعت ادريس لأعلى سما

فلم تجد طائرا يعجبها لتتمناه فسكنت حتى جاء
طائر أسود فاحم السواد أخذ يضرب الطيور
ويسيل دماءها ، فتمنت ابنا مثل هذا الطائر .
وأخذت تدعو الله من أعماقها أن يهبها ابنا مثله
يفوق جميع الطيور ، وكل من يضربه يسيل دماه :
« لقيوا طير أبيض وطير أخضر .. والى اتمنت
على طير أخضر وهى تبـصص ...
ما لقيتش لها حاجة اسمها منى .. وبعدين
جـه طير أسود غطيس ... يضرب
فى الطير ده الأخضر .. كل اللى ينكشـه
يسيل دماه .. هى توجهت للكريم وقالت : يارب
تسمع لى كلام .. ادبنى وليد أسود غطيس ..
وكل اللى ينكشـه يسيل دماه .

وتذكر رواية عبد السلام أن خضرة خرجت ذات
يوم الى نهر العرايب وكان الطير نازلا متعدد
الألوان . كل امرأة تمنت على طير من الطيور ،
وخضرة صامتة حتى جاء طير أسود شتت جميع
الطيور تشتيتا ، وهنا أخذت تدعو ربها :

وقالت يارب يلرب ... ادنى
طير ومحلـه ... وكل من يضربه
يسيل دماه ... وهو السبب والحكاية

وتذكر رواية عوض الله أن شمة بعد أن
استمعت لأحزان خضرة حاولت أن تخفف عنها بأن
الله كريم جواد ، ومن ترك شيئا يتعود على
العيش دونه ، وأن عليها أن تسأل الله ، فان من
يسأل الله يغنم لأن وراه فلا بقبول الدعوة :

شمة تقول دى كريم يعطف يجود
الى بترك شى بيعيش بلاه (تكرر)
الى ييطلب شى من الله ينـول
لأنه بيتقول بكثر القبول

وسألت شمة خضرة أن تترك أثقال همومها
وأن تذهب معها الى النهر لتدعو الله هناك فالماء
ظاهر وقد تستجاب الدعوة عنده . ولم تذهب
خضرة مع شمة بمفردها وانما ذهبت مع تسعين
صببة من صبايا هلال ، وسرن مع خضرة ، وكانهن
سعاة لها وهن يتجهن نحو الماء .

قالت لها قومي بنا واتركى الحمول
يا خضرة نروح للنهر وننظر صفاه
يا خضرة نروح للنهر يا أم الدلال
نشوف لك ميه شبيه الزلال

**لابسه زمرد يلال
لتام الادب نون جمائها
حليته الزعيم الهلال**

خرجت خضرة مع جريتها سميحة وبصحبها
ثلاثين صبيه من صبايا بنى هلال ، ولا تقارن
روايه جابر أبو حسين الغيات بحضرة كما فعلت
روايه عوض الله عبد الجليل ليرفع جمائها فوق
جميع النسوة ، وعلى العكس من ذلك صورت رواية
جابر أبو حسين جمال الصبايا بانهن يحاكن حور
الجنائن .

**ذهبوا لتين مع انساوين
وصلوا وسيع الجنائين
الصبايا الي طلعه ثلاثين
حلوين يحاكن حور الجنائن**

ابتعدت النسوة عن التجمع والمنازل حتى وصلن
الى البساتين فأحد ينظرن الى اشجار التين والعنب
والبركه وقد نزل عليها الطير :

**وصلوا لفاية البساتين
وصلوا البسات للبساتين
غادروا النجع والمنازل
بصوا على اعداب والين
والطير ع البركه سادل**

كان الطير غريباً متعدد الألوان شكله وهو
يشرب من البركه عجباً فظرت اليها حضرة فوجدت
فيها العجايب :

**نازله الطير عجب ولوان
تشرب وترعد عجائب
بصت على كل ما كان
فى الطير لغت العجايب**

بدا أن هذه لحظة غير عادية لحصة يختلط فيها
الحلم بالواقع فى نبع ماء مما أنهم جميع انفتحات
أن الدعاء فيها مستجاب فعاش الجميع اللحظة
بغماميتها وشفافيتها وشعورها بباب العرش
مفتوح وأن الدعوة مستجابة وتحركت قلوب
النسوة تنظر الى الطيور ، وقد بدت وكأها اطفال
المستقبل .

وقد نزل على البركة أول ما نزل طائر أبيض
فطر النسوة ان حضرة وبينما هى فى حيرته نزل
طائران أسودان أحدهما شديد السواد والثانى

**يا من دعاك يعقوب وفتح من العماء
لما انى فرعون وجيشه احرق
وضع عصيته فوق البحر المختلط افرق**

هذا ما صنعه ربها الكريم الواحد الأحد الذى
ليس له شريك ولا ولد فهو المولى الذى يعلم .
بجرى المياه . وما فى العدر ، مسحر اريج
والسحب والأمطار ، ثم يدعو فى استغرافها نبيه
أن يمنحها المولود الذى تريد ، والذى يملكه
أعدائهم ، ويسقيهم المر مخلطاً بكأس الموت ،
وتختتم دعائها بتزيتها المولى العالم بحالها :

**دبى كريم ما له شريك ولا ولد
هو المولى يعلم بما فى الافتقار
يسحر الريح والسحب والمطرار
اسألت يا مولاي بنور باهى الجمال
لانى اجيب مولود يملك العدا**

أبو زيد : يزلى العوازل حنظل بكاس الردى

**سبحانك يا مولاي تعلم بحال المبدى
اعتنى جمال المصطفى
محمد نصلى عليه**

وفى رواية جابر أبو حسين طلبت شمة من
خضرة أن تتوقف عن البدء فى الله إذا أراد أعطى :

قالت لها شمة ماتيكيش (تكرر)

**يا اصيلة لمى غطاكسى
كلام ما انوس تيكيسى
ان راد وبك عطاك**

وسألتها أن تقوم معها ليخرجا الى الجنائن
بدل البكا وفيض الدموع ، فانها نحس عليها أن
يصيبها جنون من التفكير :

**تورى يا اصيلة انزلى معاى
تورى يا خضرة انزلى معاى
تفسحوا فى الجنائن
بدل البكا وفيض دمعاى
لربما تصيبك جنائين**

استمعت خضرة للكلام شمة فخرجت معها على
جمالها وقد لبست أحلى ملابسها ، وازيئت بالزمرد
وتنقبت بلباس أديها وعمها ، فهى الشريفة زوجة
الزعيم الهلال :

شدوا لها على جمالها

أقل منه سوادا ويزيد عنه جمالا ما ان حطا على
البركة حتى شتتا جميع الطيور ، وبقي في البركة
بمفردهما :

شويه وآتوا جوز طيور (تكرر)

فيهم العجب يا حبيبي
من وجههم ساطع النور
فيهم فرد أسمر زيبى
والثاني جنبه بعكار
زايد لونه عنه معانى
لما حظ الطير وذاك طار
ما خلوا على البركة تانى

بعد أن منع الطائران الأسودان جميع الطيور من
ورود الماء طلبت شمة من خضرة ذات الشعر الطويل
أن تمنى فقد كان يبدو أن هذا آخر طير سيقدم
الى البركة فلن يستطيع أحد الاقتراب منها بعد
وصولهما . وفى نظر شمة أنه يكفي خضرة هذا
الانتظار الطويل ، هذا فضلا عن أن هذا الطير
قد أعجب خضرة ، اذ يظهر على وجهه النور وأن
فيه كثيرا من الفوائد :

قالت الصبية مرت سرحان
تمنى يا نسل طه نينا
ليك شعر ع الكتف سار حن
الصبر واخداه نينا
شوف الطير نقر الطيور
ولت مافاضلش واصل
باين على وجهه النور
فيه الفوائد وحاصل

تنظر خضرة وما زالت متوقفة عن أن تطلق
أمنيتها ، واذا بالطائر الأحمر يعود فجأة للبركة
مرة ثانية فيضربه الأسمر بمنقاره فيصرعه
والنسوة تنظر لفعله وتتعجب منه .

أما خضرة فقد وقفت مذهولة من فعله وهي تنظر
اليه وتزغرد لفعاله وطلبت من الصبايا أن
يستمنع اليها :

بصت عليه الشريفة وراعت له
صلاة النبي يا قرّة عوني
انشرح فؤادها قامت زغرت له
وقالت: يا صبايا جملة اسموني

وقد أخذتها النشوة ، نشوة اللحظة المستجابة

وهي تعلن أنها تريده وتتغنى بسمارة ، فحتى
لو كان أشد سمرة مما تريد . اذاعت مخاوفها ،
فانها تخشى أن تلام ، وحتى لو لاموها ، فانها
تريده وعادت ثانية لتعبر عن مخاوفها من أمنيته
وهي تدعو أهل الله أن يقفوا معها فقد قررت
ألا تضع فى اعتبارها أى شيء مع خوفها أن تتهم
فى شرفها ، اذا ما جاء أسود اللون ، فهي تفوض
أمرها الى الله فما كتب فى علمه سبق علمنا :

يا سلام يا اسمر يللى الرب خلاك (تكرر)

فى جسمي البلا كلمونى
بالله لو اسمر قوى برضه آتمناك
وحتى ان لامونى يلومونى
انا خافه استمناك
يا اهل الطريقة انجلونى
لكن لا اعتسره ولا داك
والله لا خافه ليتهمونى
لكن امرى مفوض لربى
الى انكتب طبعه سابق

وتمنت من الله أن يكون عطاءه لها غلاما صالحا
يعمر المنازل ، وأن يكون قلبه للعلم مشروح
متدبنا ، وكان باب العرش مفتوحا فاستجاب الله
دعائهما .

طلبت الحرة من الله
العز والفخر نازل
يعطيه الفلام وراه
بعم حمص النازل
وبكون قلبه للعلم مشروح (تكرر)
يصلى على البدر طه

وتختلف رواية عرب الشوا النيجيرية قليلا فى
أن هذا الطائر الذى تمنته لم يكن متميزا عن غيره
بالسواد وانما كان نسرا قويا . طلبت أنه من
بزله أن تذهب الى الماء لتغفر ملابسها وكانت فى
أبام الطهر فحملت كل واحدة منهم أوعيتها وذهبت
الى البحر ، وهناك وجدا جثة فرس وقد تجمعت
الطيور حولها تاكل لحما ، ثم جاء نسر وطرده
الطيور ومكث باكال شمرده ، فتمنت بزله أن تأتى
بغلام مثل هذا النسر . وجاء نسر آخر طرد النسر
وحمل جثة الفرس ورفعها ثم حطها على الأرض
ثلاث مرات .

ولما رأت أنه ذلك تمنّت أن تأتى فى طهرها

وتذكر رواية عرب الشوا أنهم مشين الى بيوتهن
« وكل واحدة حملت فى طهرها » (ص ١) .

واذا كانت الام المحتاجة قد دعت ربها فكانت
دعوتها نبوة تخص ابنها فان دعوة بيبرس المظلوم
المحتاج استجيب فكانت دعوته نبوة تنبى
بمصريه .

لقد لبث محمود عند السيدة الدمشقية حسنة
أربعين يوما بعد رؤيته لأقطاب الله ، برى فيها
تماما . وقامت المرأة بتمريضه باخلاص طوال هذه
المدة ، فهمى قد عاهدته أن تكون له أما . واجه
محمود بعد ذلك مصاعب جمة منها أن الأمير عيسى
الناصر شرف الدين حاكم دمشق قد طلبه لقتله
سعيد الراكب دار لفسقه وفجوره ، فأمر الأمير بقطع
رأسه . فأخذ يدعو الله أن يخلصه ، وأن يرد
عنه كيد الأعداء ، فما أتم دعاءه حتى دخل
على بن الوراق من باب ديوان الشام ، فانه كان
فى طريقه الى مصر بعد أن ترك محمود بالمارستان
واذا به يرى فى منامه ولذيد أحلامه الملك الصالح
يقول له : وعزة الربوبية ، ان لم تأت بمملوكى
وتعود الى أرض الشام لأجله وتنجيه مما هو فيه
لم تدخل بلدى . فانتبه مرعوبا من نومه ، وترك
الماليك مع أتباعه وعاد الى الشام وذهب الى
المرستان وسأل عنه فأخبروه بخبره فذهب من
فوره الى الديوان وأبلغ عيسى الناصر بأن هذا الغلام
هو مملوك الملك الصالح أيوب وأنه لا يحق له
قتله ، فى هذه اللحظة دخل نقيب الأشراف
وبصحبته أهل الاحسان فوقفوا فى صف بيبرس
فهو حامى العرض وقاتل الشرير . وقطع نقيب
الأشراف بالخنجر قيود محمود ، وانصرف الجمع ،
وذهب مع ابن الوراق الى والدته بيبرس السيدة
حسنة وباتا عندهما ، وقد اتفقا أن يسافرا فى
الصباح الى مصر ، فودع والدته وخرجا فى طريقهما
اليها ، فالتقى برجل يقال له على بن القواسى وكان
له مائة دينار عند ابن الوراق فأصر أن يأخذ محمود
رهنا لهذا الدين . كان ابن القواسى قاسيا لم
يسمع شي . مع اصراره ففكر أن يعود الى أم محمود
أو الى نقيب الأشراف ليأخذ منه المال ، وبينما هو
عازم على ذلك اذ أخذه النوم فرأى الملك الصالح
قدامه يقول يا على دعه هنا على سبيل الرهن
فان له عيشا يأكله ، وأمرأ يفعل . فاستيقظ
ابن الوراق متعجبا غاية العجب ، وترك محمود
امثالاً لأمر السلطان ، وعاد طالبا مصر . وبقي

بغلام مثل هذا النسر . وتصور الرواية هذه
اللحظة : « أئده شافت قالت لبزلة . يا بزلة أنا
أريد فى طهرى هذا القى ولدا فحلا منيعا مثل
النسر هذا أسميه أبو زيد » .

(النص ص ١) Tre stories of Abu Zaid

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أن دعوتها
كانت مستجابة ، فقد كان باب القدر مفتوحا ،
فقبل الله دعاءها وواقعها رزق بعد ذلك مباشرة
فحملت منه فى نفس الساعة :

« كان ربنا وباب القدر مفتوح قبل دعاءها واقعها
رزق بن نابل حبلى » .

وتذكر رواية جابر أبو حسين أن باب العرش
كان مفتوحا فاستجيب الدعاء :

كان يوم دى باب العرش مفتوح استجاب الالهى دعائها

وتذكر رواية عبد السلام حامد أن جميع النسوة
حملن :

« وحملت كل النساء الأربعين . كل واحدة
جابت رجاله » .

أما رواية عوض الله عبد الجليل فقد فصلت
الموقف فى ايقاع سريع . فعالة الاستغراق التى
لبستها عند النهر لم تتركها . لقد كان لها عقل ،
ولكنها فقدته ، فقد تاه منها وسارت مأخوذة ،
فذهبت الى فراش مملكتها فاتاها رزق بعد العشاء
وقد لبست من ملابسها الحرير والديباج . .
وعندما رآها رزق الهلالي طلب منها الوصل ، ولما
كان دعاؤها قد استجيب فقد سعدت وأرسل
لهارب العرش بالطفل الذى أرادته مكيدا للأعداء :

« خضرة الشريفة كان عقلها زل تاه
راحت على فراش المملكة مطرشا
جاها الهلالي رزق من بعد العشا
لبست حرير ديباج وجلست معاه
لبست حرير ديباج كداه لبسها
رزق الهلالي طلب الوصل من يمها
سعدت ورب العرش أرسل لها
بالطفل الى بان وكاد العدا

ولا تدخل رواية عبد الرحمن قيقه تفصيلا لهذا
الموقف وتوجزه بأن الله استجاب دعائها : « بالفعل
رزقها بوليد أسود غطيس » (ص ٥٨) .

فنهض على قدميه ، وسأل الله الغفران ، ودعا رب الأنام :

• اللهم بحرمة هذه الليلة عندك أن تجعلني ملكا وسلطانا على مصر والشام ، وسائر بلاد الاسلام ، وأن ترزقني النصر على الأعداء اللثام ، بحق المصطفى المظلل بالغمام ، أن تجعل لي كلمة تسمع وحرمة ترفع .

اللهم اجعل لي من أمرى فرجا ، ومخرجا . وأن ترزقني من الشدائد النجا . اللهم اجعل لي بين أكتافى عزم أربعين وليا من الأولياء العظام ، اللهم استجب دعواتي أنك على كل شيء قدير وبدعائى خير ، وبرحمتك يا نعم المولى ونعم النصير .

ولما انتهى محمود من دعائه وتضرعه الى مولاه أيقظ زملاءه الثلاثة من نومهم حتى يدعوا الله فى هذه الليلة المباركة ، كان يريد لهم أن يشاركوه هذه اللحظة النادرة فى حياته ، ففى رايه أن ايمان المرء لا يكتمل حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه . (ص ١٠٧ - ١١٥)

ولما أصبح الصباح عاد محمود الى القواصى وزوجته وسيلة ، فقد كان يصرف الآن مصيرة وعلى يقين من أن قدره سيسير به كما أعلنت كلماته ، نبوءة بحكم مصر . ولئن يفر الآن من وسيلة أو زوجها أو غيره فانه سائر عن يقين نحو تحقيق النبوءة فى أى طريق يتجه ، فان الذى أظهر له طاقة القدر فى تلك الليلة هو الذى سينفذ هذه الدعوة .

وكما كانت الدعوة الهاما عن المستقبل ينطق به الداعى فان التنجيم أيضا قد لعب دورا فى تبليغ النبوءة فى السير الشعبية .

التنجيم

اعطى الانسان دورا مهما فى حياته للنجوم والكواكب فى تقوم بدور فى هدايته لمكانه وتحديد الوقت . ومن هنا ظهر التنجيم وهو النظر فى النجوم لحساب مواقبتها وسيرها وقد ربط الانسان بين النجوم وحركتها وبين مظاهر الطبيعة على الأرض من رياح وأمطار وحر وبرد . ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد وانما ربط بين النجوم والكواكب وحركتها وبين مصير الانسان . فلم يعد للنجم والكوكب عالمة ومحيطه وانما ارتبط بعالم

محمود يعانى من القواصى ومن زوجته وسيلة . لقد كانت أشقى أهل الأرض فقامت بتعذيبه . وفى السادس والعشرين من رمضان ادعى ابنها الذى سقط على أم رأسه وهو يلعب بأن محمود قد أسال دمه فتوعدته وسيلة بالعذاب فهرب منها طالبا الخلوات الى أن خرج من الشام الى جبال المسلمين واذا به يرى قبرا جديدا مفتوحا وحادث نفسه بأنه اذا جن الظلام وأقبل الليل وغلب على عينه المنام نزل الى هذا المكان ونام فيه ، وبينما يفكر فى أمره أقبل عليه ثلاثة رجال يطلبون الهرب الى أن أقبلوا عليه ، وسلموا فرد عليهم السلام وعرف قصتهم ، فالأول هو طيور عيسى الناصر المسئول عن طيوره وعلفها . فر منه طائر عزيز فخاف أن يقتله فهرب من وجهه ، وأما الثانى فهو هجانه وقد هرب منه هجين فخاف من الناصر فهرب ، وأما الثالث فهو سايس الناصر ، وقد هرب منه حصان فهرب الى المقبرة ، فطلب منهم محمود أن يقيموا معه حتى يأتى الفرج القريب من الملك المجيب ، ولم يكن أمامهم الا الاستسلام لما يقول . وأخذوا يتحدثون حتى ولى النهار ، وأقبل الليل بالاعتكار ، وقد دام الديوم ، وظهرت النجوم ، فقد كانت ليلة مباركة ليلة السابع والعشرين من رمضان . والمكان مبارك أيضا .

نزل الرجال الثلاثة الى أسفل التربة وناموا ومحمود لا ينام ، ولا ورد عليه منام حتى مضى من الليل ثلثاء بينما محمود متفكر فى أمره ، واذا بأبواب السماء تفتح بقوة الله وقدره وظهرت من السماء من قبله طاقة قدر القبة وهى صافية البياض . رأى كل شيء على الأرض ساجدا ، ولا أحد منتبه من الأنام ، لا وحش ، ولا غلام ولا رجل ، ولا صبيان ، ولا ديك يصيح ، ولا كلب ينبع . ليس هناك الا الدنيا ساجدة وأشجارها راقدة . كان ذلك يقينا لمحمود فى رؤياه ، فقد استجيب دعوة السيد ابراهيم الدسوقي وظهرت له ليلة القدر ليزداد طمأنينة بمستقبله ، وينطق بنفسه النبوءة التى تحدد هذا المستقبل فى ليلة هى خير من ألف شهر تنزل الملائكة والروح فيها باذن ربهم من كل أمر ليلة ذكرها الله بأنها سلام حتى مطلع الفجر .

وتيقن أن هذه العلامات لها ، وليست لغيرها ،

فى حله الحد بين الجحد واللعب

ومع أن ذلك كان درسا واضحا على عدم صدق نبوءات المنجمين الا أن التنجيم كان له دور واضح فى بعض السير الشعبية وبالذات سيرة فيروز شاه وسيرة بهرام شاه وحمزة البهلوان ، أى السير التى ارتبطت بالحضارة الفارسية .

ولقد أعلن النبوءة الخاصة بمصير البطل فيروز شاه ابن الملك ضاراب وزير أبيه طيطلوس . كان الملك ضاراب قد بلغ الخامسة والعشرين من عمره وقد مكث على عرش الملك ثلاث عشرة سنة دون أن يتزوج فقد كان معرضا عن الزواج . فتقدم اليه الوزراء براء أن يتزوج فإن الملكة لا تحيا الا بالعدل ، والعدل لا يقيم الا بالحكمة والتدبير ، والحكمة والتدبير لا يكونان الا فى أفراد الناس ولا سيما فى الملوك وأن النسل ضرورى لهم لحفظ المملكة من الانقسام . ولما لم يكن هناك أفراد ذكور من عائلة الملك ضاراب فإنه اذا لم يتزوج سيخلف المملكة خرابا ، وللرعية قلاقل وحروبا .

قبل الملك رجاءهم فتزوج واحتفى بزواجه خمسة عشر يوما . وفرح الجميع الكبير والصغير فى مملكته . ولما انتهى زمان العرس وآن أوان اجتماع الملك ضاراب بعروسه دخل عليه وزيره طيطلوس . وكان يونانى الأصل خبيرا عالما بأصول الدنيا وتواريخ العالم وفيلسوفيا يعرف بضرب الرمل والتنجيم ورصد الأفلاك . طلب طيطلوس من الملك أن يمهّل نفسه فلا يدخل على عروسه حتى يرصد له النجم فمتى يرى اليوم موافقا لدخوله عليها فإنه يخبره به لأنه يعلم أنه سيخرج من صلبه بطل تبطل عند ذكره شجاعة كل شجاع وتفتخر به بلاد فارس على كل من تقدمها ، ولا ينتج الدهر منه فيما بعد فامتثل الملك وصبر أياما . وفى الليلة التى قاربت فيها الزهرة المشتري طلب من الملك أن يدخل على زوجته فإن هذه ليلة سعيدة لا يظن أن يتوفق مثلها قط ، ففعل . وأتى زوجته تلك الليلة ، فشهد منها لطفًا وأدبا نادى المثال وجنى من ورد حسننها زهور الكمال ، وبات ليلته على بساط الهنا والانشراح ، وتحمل الملكة فى ليلتها لتلد الابن البطل . وفى اليوم السابع من ميلاده يعلن طيطلوس النبوءة الخاصة به الى والده فهو يوصيه بأن يحافظ على تربية ابنه فإنه - سيكون له حديث يذكر جيلا بعد جيل نظرا لشجاعته - واتساع ملكه . انما يخاف عليه من

ومحيط الأرض والانسان ، فربط بين حركتها فى أماكن معينة ، وعلاقتها ببعضها البعض وبين الأحداث التى تحدث للانسان ، وجعلها تفسيرًا لما يواجهه من سعادة وشقاء حتى الحياة والموت فسرت على ضوءها .

ولقد سمي المتتبع لحركة النجوم والكواكب بالمنجم . واقترب فى بعض الحضارات بالدين وكان عمله جزءا من عمل الكاهن .

وكان الكاهن فى مصر القديمة وفى بابل منجما وكان التنجيم يرتبط ارتباطا وثيقا بالكهانة . ثم امتثل المنجم بعمله فقد يكون الكاهن منجما وقد لا يكون ، وقد يكون المنجم كاهنا وقد لا يكون .

وكلما تعقد المجتمع فى تقدمه كلما ازدادت أهمية المنجم وأصبح له وظيفة رسمية فى البلاط الملكى ، ولقد انفصلت العلاقة بين الكاهن والمنجم فى الأديان السماوية ، اليهودية والمسيحية والاسلام فأصبحت هذه الوظيفة دنيوية لا ترتبط بالدين الرسمى ولقد قرنوا التراث الشعبى الاسلامى بالحكماء أى الفلاسفة فهم المنجمون . وأصبحت هذه العملية ، أى التنجيم دنيوية . والقائمون بها ، أى المنجمون دنيويون . وقد رفضهم الموقف الرسمى للدين .

ومع ذلك فقد كان فى بلاط الرومان المسمى منجمون كما كان فى بلاط الفرس منجمون أيضا ولم يشذ العباسيون عن ذلك على الرغم من أنهم يحكمون باسم الاسلام ، ويرتبطون مع رسول الله صلى الله عليه وسلم برباط الدم ، ويعرفون أن ذلك هو ما أعطاهم الحق فى حكم المسلمين . ولقد ورد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أحاديث كثيرة تنفر من التنجيم والمنجمين .

وهناك حادثة مشهورة فى التاريخ الاسلامى تؤكد وجودهم المعترف به فى المجتمع الاسلامى ، وهى حادثة فتح عمورية فقد سئل المنجمون عما اذا كان الوقت ملائما ليفزو المعتصم عمورية فنصحوه بعدم غزوها . وكان الحدث الكبير الذى قام به المعتصم هو الاقدام على فتح عمورية على الرغم من تحذير المنجمين له .

وقد سجل هذه الحادثة أبو تمام فى قصيدته المشهورة عن فتح عمورية :

السيف اصدق أنباء من الكتب

أمر واحد . قال الملك : وما هو قال انه يكرم بحب فتاة فيلاقي لأجلها صعوبات كثيرة (قصة فيروز شاه ، ج ١ ، ص ١٣) ، ولم يأخذ الملك نبوءة وزيره مأخذ الجد ولم يكثر لها فقد كان من رايه أن الحب لا يكون الا عندما يبلغ أشده ويرى أنه ان كان حيا سيساعده على زواجه ولا يدعه يتحرق على جسر الهوى ، (ج ١ ص ٣٠٩ ، ٣١٣) .

وكما أعلن الوزير المنجم النبوءة الخاصة بابن الملك ضاراب فقد أعلن أيضا النبوءة بساسان حفيد ابنه فيروز شاه فقد حضر الحكيم طيطلوس ليتنبأ للغلام بأنه سيكون رفيع القدر عالى الشأن ويكون له حظ عظيم وتوفيق عجيب (م ٤ ج ٤١ ص ٣٣٤) .

وسارت الأحداث لتحقيق نبوءة طيطلوس فى فيروز شاه . أما حفيده ساسان فان السيرة قد انتهت ببيلاده بما يوحى أن النبوءة ستحقق .

وما حدث لفروز شاه حدث لبهرام شاه فقد فرى نجه لمعرفة مستقبله . لم يقرأه منجم واحد وانما قام بقراءته أكثر من منجم وساحر فسيرو بهرام شاه تذكر أنه بعد مولده : جاء المنجمون والسحرة ، وأخذوا الولد على أيديهم ثم نظروا فى طالعهم وراجعوا كتبهم وبحثوا فى الأحكام ، وفى هذا المعنى . وحسبوا الأبراج والدرج والمنازل ورسموا الأشكال والزيجات . ودققوا البحث والنظرة ، فقالوا للملك اعلم يا سيدنا أن هذا الولد سيكون سعيد الطالع جدا فقد تبين لنا أنه يملك السبعة الأقاليم والممالك التى لم يملكها غيره من ملوك ساسان فتضاعف فرح الملك وغمر المنجمين بالانعام والاکرام ودعى اسم الطفل بهرام وأخذ ينظر فى تربيته والاعتناء به ، (قصة بهرام شاه ص ٥) .

وقد سارت السيرة فى اتجاه نبوءة المنجمين . وكما أدى التنجيم دورا فى اعلان النبوءة بمستقبل البطل فقد قامت قراءة الرمل بنفس الدور فى حياة بعض أبطال السيرة .

قراءة الرمل

واذا كان التنجيم هو قراءة النجوم فى المجتمعات الزراعية القديمة المتقدمة فان المجتمعات الأولية

الصحراوية قد تأملت فى الأرض وفى الرمل بالذات وأصبحت قراءته عملية معقدة أوجدتها البيئة الصحراوية التى لا تحسن القراءة والكتابة . فلم يعرف عن بيئة انها عرفت التنجيم وكانت أمية ، اذ لابد من قدر من المعرفة فى محيط الانسان . تأمل السماء يحتاج الى قدر كبير من تأمل الأرض والمرحلة الأولى هى قراءة تخت الرمل لتأتى بعدها المرحلة الثانية وهى قراءة النجوم . واذا كان قارئ النجم يسمى منجما فان قارئ تخت الرمل يسمى رملا .

وهناك كتب خاصة منها المخطوط والمطبوع تتناول قراءة التخت وكيفية استخدام الرمل . ومع أن هذه الكتب صعبة القراءة تحتاج الى دربة وممارسة وملقن يعلم هذه الكيفية ، الا أن قراءة تخت الرمل أقل صعوبة بكثير من قراءة النجم ، فتكاد تكون قراءة تخت الرمل عملية أولية ترتبط بالأمية بينما قراءة النجم عملية معقدة ترتبط بالأمم الكتابة العالية القدر من المعرفة . ومع أن قراءة تخت الرمل ترتبط بالحروف الأبجدية فان قارئ تخت الرمل ليس فى حاجة الى معرفة القراءة والكتابة معرفة جيدة ، لذا فان تردد اسم قارئ تخت الرمل يكون فى السر المرتبطة بالصحراء أى بين الأبطال المرتبطين بالبداوة . ففى نذكر بقلة فى سيرة سيف بن ذى يزن وتذكر بكثرة فى سيرة المهلهل وتلعب دورا أساسيا فى جميع الروايات المروية عن سيرة بنى هلال .

ولقد عرف الملك يزن والد سيف النبوءة الخاصة بابنه من تخت الرمل فان هناك نبوءة معروفة وهى أن ملكا من ملوك التبابعة الكرام سيكون على يديه تنفيذ دعوة نوح عليه السلام ، وقد آمن الملك يزن بمحمد صلى الله عليه وسلم قبل مولده بزمان . وذهب الى مكة وكسى البيت الحرام ثم غادوها . ونصحه وزيره يشرب لبناء مدينة تسمى باسمه . وبعد أن تم بناء المدينة خرج الملك يزن طالبا ديار الملك بعلبك . وبعد أن قنته نظر الى قطعة أرض مكسوة بالخضرة ، فأعجبه حسننها فقال على سرجه ، واهتز من الطرب ، وعول على أن يبني عليها مدينة ، وبعد أن بنيت المدينة حادث الملك وزيره فى رغبته أن تصير الحبشة له وتحت حكمه وأن يكون ملوكها فى قبضته ، ويعطوه جميع الخراج . فأراد الوزير أن يضرب

ولا ينجح آل مرة في تحدى ما كشفه الرمل ،
وسارت الأحداث في الطريق الذى ذكره الرمل .

الكتب القديمة

لعبت الكتب القديمة دورا في تبليغ النبوة
الخاصة بالبطل وقد ذكرت الكتب القديمة ثلاث
أبطال ، عنتره ، وسيف بن ذى يزن ، والظاهر
بيبرس . وفي الاعتقاد أن هذه الكتب تلون علم
الحكام القدماء .

أما عنتره فإن الحديث عنه يبدأ بجعله قضا
الله المرسل لاذلال العرب قبل رسالة محمد صلى
الله عليه وسلم والحديث عنه لا يظهر أنه نبوة
سابقة لميلاده وإنما يذكر على أنه قدر كتب على
العرب لأسباب خاصة بهم ، فعنتره هو محقق
الإرادة الإلهية وفعله نتيجة عبث العرب وطغيانهم
فوجود عنتره إنما هو وجود كوني يلعب دورا في
حركة جماعة بأكملها ليساهم في تغيير معتقد ،
والخبر عنه هو خبر كوني تروى السيرة أنه :
« حدث المحدثون وأخبر المخبرون الذين نقلوا كلام
العربان الأولين بما ردوا من حديث عربان الجاهلية
الشجعان وعبادتهم للأصنام وانعطافهم على الأزام
والأوثان . وقد أضلهم وأعواهم الشيطان حتى
ابتلاهم الله بالمذلة والحرمان لأنه لم يكن قصدهم
من ذلك الزمان إلا أن يتفاضلوا على بعضهم البعض
وكان كل منهم يريد أن يكون ما مثله أحد على وجه
الأرض ويقهر شجعانهم بالطول والعرض . كانوا
لا يخفون الله ولا يخشونه ولا يحترمونه (ولما)
أراد الله سبحانه وتعالى هلاك أهل تجبرهم
وتكبرهم أذلهم الله تعالى وقهرهم بأقل الأشياء
عنه . وذلك بالعبد الموصوف بأنه حية تطبق
الوداد . النكي الغزاد . الطيب الميلاد صاحب
الوداد . عنتره بن شداد الذى كان فى زمانه
شرارة . وخرجت من زناد ، فقمع الله به الجبابرة
فى زمن الجاهلية حتى مهد الأرض قبل ظهور
سندنا محمد صلى الله عليه وسلم .

(سيرة عنتره م ١ ج ١ ص ٤ ، ٥) .

وإذا كان عنتره قد كتب عليه أن يذل العرب
ليجند للإسلام فقد كتب على سيف بن ذى يزن أن
يحقق دعوة نوح عليه السلام فى ابنه حام بأن
يسود الله وجهه ويجعل نسله خداما وعبيدا لذرية
أخيه سام كانت هذه النبوة مكتوبة فى الكتب

تحت الرمل وينظر ما يجرى من الأحوال فسمح
له الملك ، فضرب تحت الرمل على اسم الملك وحسب
ودقق وولد فى الأشكال ، ونظر فى بيت الداخل
والخارج فرأى أنه لن يملك الحبشة وإنما يملكها
ولد من صلبه واسمه من اسمه يظهر دين الإسلام
ويأمر الناس بعبادة الملك العلام ويكون جميع
الحبشة غلمانا وخداما لأولاد سام بن نوح عليه
السلام . وأشار يخبر الملك شعرا بما سيجرى
وقد حدد فى بعض أبيات قصيدته النبوة التى
تخص ابنه سيف :

فياتيك مولود ويملك أرضهم

ويبقى على جميع البرية حاكما
على يده لا شك انفاذ دعوة

لنوح نبى الله حكما تملما
وفى عصره تخريب بلدتكم ذه

واسوارها ترمى جميعا تهلما
وتعمر فى أيامه مصر كلها

ويجرى بها النيل المبارك خادما
واقليمها يبقى على الدهر عامرا

ويسكنها عرب تصاحب أعجما

وقد تنبأ الرمل بمستقبل الزير سالم قبل أن
يقتل أخوه كليب فإنه بعد قتل التبع حسان ثم
هزيمة ابن عمه الأمير عمران القصير ومثل كليب
له وكان الزير طفلا عمره عشر سنوات فى ذلك
الوقت ومع ذلك كان مشغولا باللهو وشرب المدام .
واجتمع بعد ذلك أيام أبناء مرة فى خيامهم وضربوا
تختا من الرمل ليروا ما يحل بهم وما يجرى عليهم
ويصيبهم فبان لهم أن الأمير جساما لابد أن يقتل
الأمير كليب ويظهر الزير ويأخذ بثاره ويقتل منهم
كل أمر وجبار فاعتراهم القلق والكدر ، واجمع
رأيهم أن يوقفوا النبوة ويتحدوها بقتل الزير قبل
أن يكبر . وأنشد سلطان بن مرة ما كشفه الرمل :

على ما قال سلطان بن مرة

مبين الضر فى يوم النزال

تبين عندنا جساس يقتل

كليب بن ربيعة لا يبالى

ويأتى الزير بعده يا أماره

يشتت شملنا بين الجبال

ويمحى ذكرنا من كل أرض

ويفينا ويسبى للعيسال

هلموا نقتله ونبيد اسمه

ويسلم من تصارييف الليالى

القديمة : وقد عرف هذه النبوة ثلاثة من وزراء الملك سيف أرعد ملك الحبشة وعدو الملك يزن . كان أحد هؤلاء الوزراء الثلاثة مؤمن واسمه بحر قفقاز ، قرأ كتب المتقدمين وعلم الأمم الماضين ، فوجد في الكتب العظيمة والملاحم القديمة ، أنه يظهر في آخر الزمان نبي قرشى يختم الله به الرسل والأنبياء الأول ، فأسلم ذلك الوزير وكتب أسلامه ولم يبين لأحد ما هو فيه من إيمان من جميع الحبشة والسودان والأهل والجيران وكانوا في ذلك الزمان يعبدون الكواكب من دون الملك الغالب وبالخصوص زحل من دون الله عز وجل .

وكان اسم الوزير الثانى سقرديون النحيس واسم الثالث سقرديس . وكان هذا الوزير على علم بالنبوة الخاصة بسيف بن ذى يزن ذكرها للملك سيف أرعد حين اجتمع بوزرائه يبلغهم نبأ نزول العرب أرضه ، وأنه عول على أن يغزوه ويخرب ديارهم ويقتل كبارهم وصغارهم وينهب أموالهم وعيالهم ، وهنا أخذ سقرديس ينصحه ألا يهترش بهم لا فى قتال ولا فى صدام ولا حرب ولا نزال ولا خصام . فهو يخاف ان اهترش بهم أن تنفذ فيهم دعوة نوح عليه السلام ، فانه دعاهم للإيمان فخالقوه ، فدعا عليهم فنزل من السماء مطر ونبع من الأرض ماء وقطر فأغرقهم جميعا كل من خالف من قومه ، ونجا هو ومن اتبعه .

ففى يوم من الأيام نام نومة القيلولة وأولاده سام وحام جلوس عنده فهب الهواء على نوح فانكشفت عورته لأجل بيان سره وقصته فتقدم سام فغطى عورة أبيه ، أما حام فلما نظر عورة أبيه لم يستره وضحك عليه فانتبه نوح من منامه وما كان فيه من لذية أحلامه فوجد الولدين يتشاجران ويتخاصمان ، وكان حام جالسا عند رجله وسام جالسا عند رأسه . ووجد حاما يبتسم وساما غاضبا ، وحين سأل عن سبب خصامهما ذكر له سام ما وقع من أخيه حام وهو مقضب فدعا عليه وهو مجاب الدعوة وقال له : سرود الله وجهك وجعل نسلك وذريتك خداما وعبيدا لذرية أخيك سنام ابن أمك وأبيك ، وذكر سقرديون للملك

سيف أرعد أنه يخاف أن تنفذ فيهم على يد هذا الملك الوارد عليهم هذه الدعوة .

(انظر سيرة سيف ١٦ - ١٧) . وقد حاولوا أن يمنعوا النبوة من التحقيق فكانت محاولتهم هى سبب تحقيقها .

أما بيبرس فقد كتبت نبوة فى جفر الامام ولم تذكر السيرة أى امام من أئمة الشيعة . ولا يخرج هذا الامام أن يكون أحد اثنين اما امام الشيعة الأول على بن أبى طالب أو السادس رأس مذهب الامامية والاسماعيلية الامام جعفر الصادق .

وقد ذكرت السيرة أن القديونية أبناء اسماعيل بعد أن رأوا الملك الصالح فى منامهم يخبرهم بيبرس أيقنوا أن مشاهدتهم هذه الليلة حق وإيقان وما هى بأضغاث أحلام لأن ذلك مذكور عندهم فى جفر جدهم الامام وبعد ذلك ذهبوا اليه وسألوه عن الاشارات التى تحدد لهم حقيقة شخصيته وكونه صاحب النبوة وبعد أن تحققوا منه أوقع الله حبه فى قلوبهم وتمكنت منه ، ورحبوا به أحسن ترحيب وطالبوه أن يعاهدهم وعندما سألهم عن السبب ذكروا له : أن اسمه عندهم مذكور وصورته فى الكتاب مسطورة وأنه دلت عليه الجفور أنه صاحب الفتوح المنصور وقد رأوا لذلك علامات ، (السيرة ج ١ ، ٩٥ - ٩٦) .

وهكذا قد لعبت النبوة دورا هاما فى حياة البطل فهى مدخله الى عالم الخير والحق . فيها تحدد اتجاه مستقبله ليدخل الكون من باب القداسة ، وقد عرف الطريق الذى وجب عليه أن يسلكه .

ونبوء الميلاد لا تتوقف عند النبوة بالبطل مركز السيرة وإنما قد تتعداه لتشمل شخصيات أخرى من شخصيات السيرة لرجال ارتبطوا به ارتباطا كبيرا فى مسيرة حياته منهم البطل المصاحب والبطل المعادى وعدو البطل .

وقال الله تعالى : « اذ قال يوسف لأبيه يا أبت اني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين . قال يا بني لا تقصص رؤياك على أخوتك فيكيدوا لك كيدا ان الشيطان للانسان عدو مبين . وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل ابراهيم واسحق ان ربك عليم حكيم . لقد كان في يوسف وأخوته آيات للسائلين » . (٣ - ٦ ك يوسف ١٢) .

(٣) وتلفت أم موسى عليه السلام النبوءة الخاصة به من الله ساعة ميلاده : أن الله حافظه وجاعله من المرسلين .

قال الله تعالى : « وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فالقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني انا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين » (٧ ك القصص ٢٨) .

(٤) جمع عبد الرحمن الأبنودي رواية جابر أبو حسين والهلالية ونشر منها ثلاثة أجزاء من مولده حتى مقتل والده على يد حفصل السلطان ، الا انه أنكر أنها رواية جابر أبو حسين وصدرها بالآتي : « الرواية الشفوية للشعراء الشعبيين » . وفي مقدمة النص عددا من روايته وذكر « واعتمد في روايتي على روايات عدة لشعراء عديدين لكل منهم موحيته التي تتألق في أجزاء دون أجزاء » ، ولهذا أسقطت هذه النشرة لعدم الثقة فيها ، ولجأت الى روايات جابر أبو حسين الصوتية وأعدت تدوينها .

(١) تحكى الأساطير اليونانية أن الأقدار ، حين حضرت زفاف أبويه ، تنبأت لهما بأن ابنهما الذي سيرزقان به يحارب مملكة طروادة فيتساقط أبناءها تحت ضربات سلاحه الفاتك البتار ، كما تتساقط سنابل الحنطة تحت ضربات منجل الحصاد ! . . . وأن حصون المدينة سوف تتداعى أخيرا أمام هجماته فيدخلها دخول الفاتحين لكنه سيفقد حياته آخر الأمر عند أسوارها ! .

ورسخت هذه النبوءة المفجعة في ذهن الحورية العروس « ثيتيس » ، فلما رزقت بابنها « أخيل » جعلت همها الأوحيد أن تحميه بكل وسيلة من عدوان الأقدار وتكفل له الخلود على قيد الحياة . . . فلما شب عن الطوق حملته الى نهر « ستيكس » المقدس ، الذي يكسب مازه كل جسم يبلله مناعة أبدية ضد الموت ! . . . وهناك أمسكت بالصبي من عقب كعب - قدمه وألقت به تحت الماء . . . فاكسب جسمه تلك المناعة ضد جميع قوى الفناء ولم يبق للموت منفذ اليه الا عن طريق عقب قدمه الذي لم يبلله ماء النهر ! .

(مقدمة الألياذة ، ص ٣٢)
(٢) تلقى يعقوب عليه السلام النبوءة الخاصة بيوسف في طفولته من حلم رآه يوسف فكانت يقينا له بأنه سيلتقى بابنه عند غيبته كما كانت يقينا ليوسف بأن الله حافظه حتى يرى أبويه وهو في مكان على .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

(١) النصوص الشفاهية :

- مواليد أبي زيد الهلالي : رواية شفوية لعبد السلام حامد بالأقصر ، جمعها د . أحمد شمس الدين الحجاجي في ١٩٧٨/٩/١ .
- أبي زيد الهلالي ، رواية شفوية للحاج عبد الظاهر بالكرك في صعيد مصر جمعها د . أحمد شمس الدين الحجاجي في ١٩٧٨/٨/٢ م .

- مواليد أبي زيد الهلالي ، رواية شفوية لعوض الله عبد الجليل ، بالجيز بحري مركز ادفو ، جمعها د . أحمد شمس الدين الحجاجي في ١٩٧٩/٣/٢٧ .

- مواليد أبي زيد الهلالي سلامة رواية شفوية لجابر أبو حسين . آبار الوقت . مركز اخميم .

- من أقاصيص بني هلال ، رواية عن شيخ ليبي

من جادو ، جمعها عبد الرحمن قيقه ، قدم لها ونقلها الى العربية الفصحى الطاهر قيقه ، تونس : الدار التونسية للنشر ، ط ٢ ، ١٩٦٥ م .

- قصص أبي زيد الهلالي سلامة ، جمعها بترسن من عرب الشوا في شمال نيجيريا ونشرها في كتابه :
Pteerson, J. R. stories of Abu Zaid
The Hilali in Shuwa Arabs, London,
1930.

(ب) النصوص المكتوبة :

- ألف ليلة وليلة :
- القاهرة : طبعة مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني ، (ب . ت) .
- سيرة بني هلال :
- بيروت : دار الكتب الشعبية ، (ب . ت) .
- سيرة الظاهر بيبرس :
- القاهرة : عبد الحميد أحمد حنفي ، (ب . ت) .

تصنيف مواد المأثورات الشعبية

صفوت كمال

ان جمع وتصنيف مواد المأثورات الشعبية هما أساس أى دراسة عملية دقيقة
للمأثورات الشعبية .

الخاص . وكلها تندرج تحت الطراز العام
الأساسى "Archetype"

فإذا أخذنا مثلا الادب الشعبى كطراز من طراز
المأثورات الشعبية سنجد أن الادب الشعبى هو
طراز خاص بين فنون الابداع الشعبى ، وهو
يشتمل على أنماط عدة من النثر والشعر ، وإذا
قسمنا النثر مثلا الى أقسام أدق سنجد أنه يتكون
من : حكايات ، أمثال ، الفواز ، أقول سائرة
الخ . علاوة على السير الشعبية بنمطها النثرى
أو الشعرى أو النثرى الشعرى وكل منها يتفرع
الى موضوعات متنوعة ، فإذا تأملنا الحكايات مثلا
باعتبارها طراز يندرج تحت الموضوع الكبير
« الأدب الشعبى » ، سنجد أن هذه الحكايات
سوف تنقسم الى أنماط أخرى مثل : حكايات
الحيوان ، الانسان ، الجان ، الخ . .

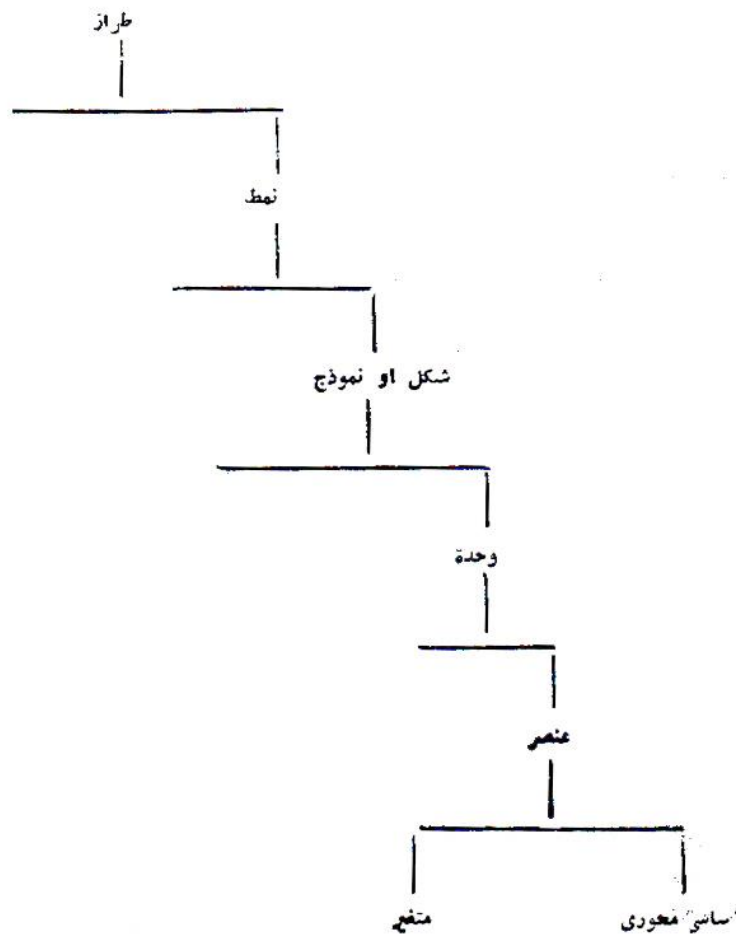
ثم نجد أن حكايات الحيوان نفسها سوف
تنقسم الى حيوانات أليفة - غير أليفة ، وتندرج
تحت هذا التصنيف أقسام أخرى ، تبعا للعناصر
الأساسية الخاصة بتكوين الشكل العام لهذه
الحكايات بمعنى أنه سوف يكون لدينا تصنيف
عام شامل لكل نمط ، ثم داخل كل نمط يكون
لدينا تصنيف آخر فرعى يشتمل على موضوعات
هذا النمط ، ثم تصنيف ثالث يرتبط بالعناصر
الأساسية المشكلة لوحدات هذا النمط ، وبالتالي
تصنف العناصر تصنيفا آخر ، يرتبط بنمطها
الأبجدى ، وكل ذلك يتطلب أساسا ، توافر المادة
وتحليلها ، ومعرفة أشكالها العامة ، والعناصر

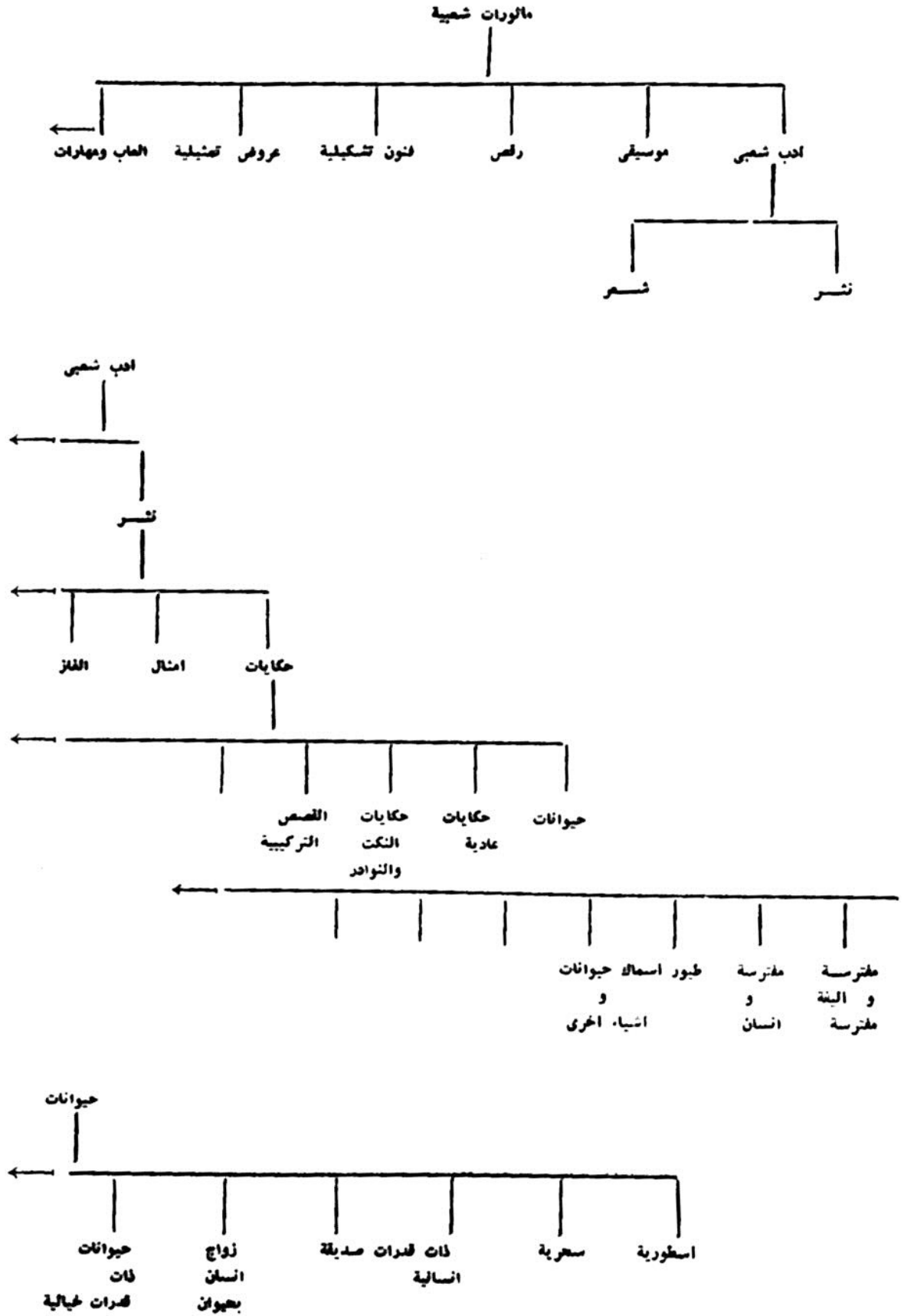
عملية تصنيف مواد المأثورات الشعبية هى
عملية معقدة ، نظرا لطبيعة مواد المأثورات
الشعبية ، وكل نوع من أنواع هذه المأثورات له
أسلوبه الخاص فى التصنيف ، بل قد يواجهه
القائم على تصنيف مادة ما ، صعوبة فى تصنيف
المادة التى بين يديه ، نظرا لتداخل مكوناتها مع
مكونات مادة أخرى ، أو لتشابه مطالع النصوص
أحيانا مع مطالع نصوص أخرى كما يحدث -
مثلا - فى الأغاني الشعبية ، لذلك كان من
الضرورى أن تسبق عملية التصنيف العام لأى مادة
من مواد المأثورات الشعبية ، عملية تحليل المادة
نفسها ، وفرز عناصرها ، باعتبار أن كل مادة لها
عناصرها (motifs) الخاصة بها والتميزة فى
آن ، كما أن لها عناصرها المشتركة مع أنماط
(Patterns) أو أشكال (forms) أخرى من
الابداع الشعبى . فلو نظرنا مثلا الى الأدب
الشعبى بعامة ، سنجد أن هذا الطراز (Type)
من طراز المأثورات الشعبية ، يشتمل على أنماط
عدة ، أو على نمطين أساسيين هما ، النثر والشعر .
وكل نمط من هذه الأنماط يشتمل على عدد من
الأشكال المميزة له ، وهى كلها نماذج (models)
ترتبط بهذا النمط ، كما أن كل شكل أو نموذج
يتكون من وحدات (Units) معينة تشكل الشكل
العام لهذا النموذج الذى يندرج تحت نمط محدد ،
كما أن كل وحدة من وحدات الشكل تتكون فى
نفس الوقت من عنصر رئيس أو أكثر ، يرتبط
ببناء هذه الوحدة وشكلها العام أو نموذجها

أمام الباحثين الذين يقومون بتحليلها وتدوينها على بطاقتها التي يزود بها الأرشيف . فالعمل الفولكلورى هو عمل جماعى مثله فى ذلك، مثل المادة الفولكلورية نفسها ، من حيث أنها ابداع جماعى حتى وأن بدا دور الفرد فيها واضحا .

كما أن عمل مجموعة العاملين بالأرشيف - للمادة المجموعة ميدانيا - يتكامل مع عمل مجموعة العاملين بالمكتبة . فالباحث الفولكلورى لا يقتصر عمله فقط على المادة المجموعة الميدانية بل يتكامل مع المادة المجموعة من الكتب والمراجع والمخطوطات وبخاصة فى مجال الدراسات المقارنة والكشف عن المتغيرات الحادثة فى المواد الفولكلورية ومعرفة التواصل الثقافى ، بين ما كان وبين ما هو كائن ، ومعرفة أشكال المتغيرات الحادثة فى النص أو المادة .

المكونة لها ، كما سوف يواكب هذا التصنيف تصنيف آخر يرتبط بمناسبة أداء هذه المعطيات من الابداع الشعبى ، من خلال ممارستها واستخدامها فى الحياة اليومية ، وذلك من خلال ادراك ومعرفة التعديلات والتغيرات الحادثة فى النص ، وكذلك معرفة الطرز المركبة ، وكذلك وظيفة هذه الطرز ، فكل ابداع ثقافى يختلف عن الآخر بالنسبة لنوع الابداع ، فالأشكال تختلف بعضها عن بعض تبعا للمتغيرات الحادثة فى التركيب (Structure) أو فى الوظيفة (Function) لذلك فإن أى عملية لتصنيف المواد الفولكلورية، لابد وأن ترتبط أساسا بعمليات جمع هذه المواد من حيث أن تكون هذه المواد مجموعة ميدانيا واضحة المعالم ، وترتبط بالنظام العام لعملية التصنيف المتبعة فى المركز أو المؤسسة التى يجمع الباحث الميدانى هذه المادة لها ، بحيث تكون المادة المجموعة ميدانيا هى مادة ميسرة





فالبحت الفولكلورى هو عمل تكاملى ، والمادة الفولكلورية المجموعة ميدانيا والمصنفة تصنيفا جيدا ، هى العنصر الأساسى الرئيسى والمحورى فى أى دراسة علمية فى المواد الفولكلورية .

من ذلك يمكن التوسع فى عملية تصنيف المواد تبعا لمكوناتها أو باستخدام شكل آخر من أشكال التصنيف التى ترتبط بالتصنيف الأيجدى للحكايات الشعبية تبعا لموضوعاتها الرئيسية أو طبقا لعناوينها الأساسية الشائعة ، وترتبط تلك الحكايات الخاصة بنوع محدد ترتيبا أبجديا . مثل محاولة كاثرين بريجز Katharine Briggs " فى تصنيف حكايات الجان الانجليزية هذا النمط من A Dictionary of Fairies. التصنيف الأيجدى لمواد الثقافة هو من أنماط التصنيف الشائعة فى الثقافة العربية بصفة خاصة ، وفى مجال الأمثال الشعبية نجد أن معظم الأمثال صنف فى مجموعات الكبرية تصنيفا أبجديا .

ومن خلال عملية التصنيف لأنماط وعناصر الماثورات الشعبية يمكن أن نلاحظ أن بعض الأنماط قد تتحول الى طرز ، كما أن بعض الأشكال والنماذج يمكن أن تتحول الى أنماط أيضا نسبة الى أسلوب التصنيف نفسه . فالحكايات التى تكون نمطا من أنماط الأدب اذا أخذناها أساسا للتصنيف نجدها أصبحت طرازا ، وأنواع الحكايات من حكايات الحيوان أو الجان أصبحت نمطا من أنماط هذا الطراز من طرز الأدب الشعبى .

أو قد تتحول الوحدات نفسها الى طرز أيضا بالنسبة الى أسلوب التصنيف نفسه ، حينما تتداخل الوحدة مع النموذج أو الشكل ، وهو أسلوب يتحدد تبعا لنوعية التصنيف نفسه . فمثلا لو جعلنا أساس التصنيف أحد عناصر الابداع الشعبى ، وليكن الأسد . سنجد الأسد عنصرا أساسيا فى حكايات عديدة من حكايات الحيوان ، وكذلك فى الأغاني الشعبية ، وفى أنماط من الابداع الفنى التشكيلى فى الوشم أو الزخرفة المعمارية الى غير ذلك من أشكال الابداع الشعبى بعامة . ومن خلال التصنيف

للعناصر الأساسية يمكن استخلاص عنصر الأسد فى مختلف مجالات الابداع الشعبى ، باعتبار أن الأسد يكون عنصرا محدد فى الابداع الشعبى (حكايات ، أمثال ، الغار ، أشعار ، أغاني ، سير ، الخ .) ، وكذلك يكون الأسد عنصرا فى الفنون التشكيلية الشعبية . ومن خلال التصنيف الدقيق لعناصر الابداع الشعبى على تعدد وسائله التعبيرية من أدب وتشكيل الى غير ذلك من وسائل التعبير يمكن استخلاص مجالات استخدام رمز الأسد كعنصر أساسى أو متنوع فى مختلف أشكال التعبير .

كما أن هذا الشكل الدقيق فى تصنيف مواد الماثورات الشعبية سوف يساعد بدقة فى اعداد الدراسات الوصفية أو التحليلية أو المقارنة لمواد الماثورات الشعبية تبعا لمناهج دراسية هذه الماثورات الشعبية المتنوعة . سواء من حيث ادراك التغيرات والتعديلات الحادثة فى النص الواحد (changes and modifications) أو من حيث معرفة الأشكال المتنوعة للنص الواحد variants ، كما يمكن معرفة الطرز

المركبة لمادة الدراسة (structural types) ، وكذلك الطرز الوظيفية (functional types) والطرز الفكرية (ideological types)

فكل ابداع ثقافى يختلف بطبيعته عن الآخر بالنسبة الى نوع الابداع نفسه ، سواء أكان ذلك كابداع مركب من حيث أنه مادة معاونة ، أو من حيث أنه مادة مساعدة . وفى كل « المركبات » السابقة نجد مركزا مركبا (complex centre) وبناء مركبا (complex structure) ووظيفة مركبة (complex function) ، وبناء فكريا مركبا complex ideology

فالاشكال يختلف بعضها عن بعض تبعا للتغيرات الحادثة فى التركيب أو فى الوظيفة أو فى البناء الفكرى . فنجد تغيرات أو تعديلات تركيبية (structural modifications) ، ونجد تغيرات أو تعديلات وظيفية (functional modifications) وتغيرات أو تعديلات فكرية (ideological modifications) . وتنقسم الطرز أيضا الى مجموعات رئيسية من حيث التغيرات أو التعديلات

التي تُندرج تحتها وتميزها بالنسبة الى العامل
المسبب للتغير ، مثل التكوين أو الوظيفة
أو البناء الفكري .

لذلك فان أية عملية لتصنيف مواد الماثورات
الشعبية لابد وأن ترتبط أساسا بعناصر المادة
المفروزة الواضحة المعالم المحددة العناصر ، حتى
يمكن أن تساعد الباحثين في التعرف على مكوناتها
وكشف العلاقة القائمة بين هذه العناصر في أسرع
وقت وأيسر سبيل وتحديد بنية الموضوع .

ولعملية التصنيف أسسها العالمية ، وكان
للغرب في سالف العصر والأوان جهد غير يسير
في تصنيف المعارف الإنسانية بشكل عام .
وما نحتاجه الآن هو معرفة علمية دقيقة بأساليب
التصنيف العالمية لمواد الماثورات الشعبية ،
وبخاصة ونحن الآن في حالة من التقدم العلمي في
تبادل المعلومات عن طريق شبكات المعلومات
العالمية في مختلف مجالات العلوم .

لذلك فانه من الضروري أن يكون نظامنا العلمي
في التصنيف مرتبطا بإحدى النظم العالمية أوربية
أو أمريكية ، حتى يسهل - مستقبلا -
تبادل المعلومات في الدراسات المقارنة للماثورات
الشعبية ، وإن نسعى لدى شعبة المعلومات
المصرية بأاديمية البحث العلمي لكي تضع لنا
برنامجا عمليا يتدرج عليه مجموعته من العاملين
في مجالات الماثورات الشعبية المصرية ، بهدف
تحقيق ما نأمله من عملية تصنيف موضوعي
بعيدا عن أية اتجاهات ذاتية لدراسة الماثورات
الشعبية المصرية ، على تعدد موضوعاتها ، دراسة
عملية محدثة .

وفي الواقع أن عملية التصنيف هي عملية
تطبيقية أساسا ، تخضع للشكل العام الذي
يتجه كل أرشيف . وهي عملية تخصصية أولا
وأخيرا . ولابد لجامع مواد الماثورات الشعبية أن
يكون على دراية بأسلوب التصنيف في أرشيف
المؤسسة العلمية التي يعمل بها ، بحيث تكون
المادة المجموعة ميدانيا مادة ميسرة على الباحثين
والدارسين الذين يقومون بتحليلها وتدوينها ،
وبخاصة أن أجهزة الحاسب الآلي تتطور تطورا
سريعا ، بهدف خدمة رصد وتقديم المعلومات
بأيسر سبيل . فالمادة المجموعة ميدانيا - كما
أشرنا من قبل - هي العنصر الأساسي والمحوري

الذي تقوم عليه أية دراسة علمية . وتصنيف
المادة المجموعة ميدانيا هو العامل الأساسي في
تيسير وصول المادة المجموعة ميدانيا الى الباحثين
والدارسين بأيسر سبيل وأسهل طريقة وأدق
وسيلة .

لذلك كانت المسئولية العلمية الملقة على عاتق
العاملين في الأرشيف العلمي تتكامل مع مسئولية
الباحثين الميدانيين (field workers) إذ أن كلا منهما
يكمل الآخر . ومادة كليهما هي الأساس العلمي
لأية دراسة علمية . فالعامل في الأرشيف هو
الذي يكتشف النقص في المادة المجموعة ميدانيا ،
والباحث الميداني هو الذي يقوم بإكمال ذلك من
خلال بحثه الميداني . فكل من الباحث الميداني
والعامل في الأرشيف يشكلان وحدة مركبة من
وحدات البناء العلمي للدراسات الفولكلورية
الموثقة . لذلك يجب دائما أن يكون العاملون في
الأرشيف ممن لهم خبرة بالبحث الميداني وعلى
دراية وافية بأساليب العمل الميداني وصعوباته ،
مثلما يكون الباحثون الميدانيون على دراية وافية
بأسلوب العمل في الأرشيف ونظم العمل فيه .

فالمادة المجموعة ميدانيا تتكامل وتتحقق مع المادة
المجموعة من الكتب والمراجع والمخطوطات والمذونات
وبخاصة في مجال الدراسات التحليلية والمقارنة ،
والكشف عن المتغيرات الحادثة في المواد
الفولكلورية . فقد يتغير الشكل وتبقى الوظيفة ،
وقد يتغير الشكل والوظيفة ويبقى المضمون ، وقد
يتغير الشكل والوظيفة والمضمون وتبقى الغاية
.. والغاية بطبيعتها ترتبط بالبناء الفكري
للمجتمع . فاحتفالية الموالد في مصر - مثلا -
تغير شكلها ووظيفتها ومضمونها على مر حقب
التاريخ منذ أقدم العصور الفرعونية الى الآن ،
تبعاً للمتغيرات الحادثة في المجتمع المصري ، ولكنها
ظلت مرتبطة بفكرة الخلود .. كأيديولوجية
متأصلة متواصلة الوجود في الفكر المصري .

والباحث الفولكلوري بطبيعة مادته ، هو عمل
تكاملي . والمادة الفولكلورية المجموعة ميدانيا جميعا
دقيقا سويا ، والمفروزة عناصرها فرزا علميا ،
والمنسفة تصنيفا سليما جيدا ، هي - أي هذه
المادة الفولكلورية - العنصر الأساسي والرئيسي
والمحوري في أية دراسة علمية لمواد الفولكلور
أي الماثورات الشعبية .

من حكمة بابل

د. عبد الغفار مكاوي

تمهيد

هذه صفحات من أدب الحكمة البابلية ، والحكمة الشعبية بوجه خاص ، تتألف من مجموعة من المناظرات والحكايات الخرافية على لسان الحيوان والنبات ، تتلوها مجموعة أخرى من الحكم والأمثال والأقوال الشعبية السائرة ، وتقوم في معظمها على أصول سومرية . وقد اعتمدت في نقلها إلى العربية وفي كثير من الشروح والتعليقات التي وضعتها لها اعتمادا كبيرا على الترجمة الانجليزية الدقيقة التي قدمها عالم الأكديا الاستاذ و . ج . لاميرت في كتابه « أدب الحكمة البابلية ، أكسفورد ، كارينتون بريس ، ١٩٦٨ » ، وقمت بقدر الطاقة بمقارنتها بترجمات أخرى ورد بعضها في الكتاب المشهور للاستاذ بريتشارد وزملائه « نصوص من الشرق الأدنى القديم متعلقة بالكتاب المقدس » الذي ظهرت طباعت عديدة منه منذ سنة ١٩٥٥ - ، بجانب عدد من النصوص التي أمكنني الاطلاع عليها في بعوث ودراسات أخرى متفرقة .

ولقد حرصت على التمهيد لكل قسم من هاتين المجموعتين بمقدمة مناسبة تحدد زمن تلويهاا المحتدل ، وحالة الرقم والألواح التي نعتت عليها ، والمكان انذى عشر عليها فيه ، وعلاقتها بالأصول السومرية التي ظل الناس يتناقلونها شفاهيا حتى بدا تسجيلها في أوائل العصر البابلي القديم . كما حرصت على المحافظة على النصوص بحالتها الأصلية ، والابقاء على الفجوات والفقرات الكثيرة بين عباراتها ، على الرغم من تأثير ذلك تأثيرا قد يضر بالسياق المتكامل وبالقارىء معا - وذلك احتراما منى لهذه النصوص القديمة وللبحث العلمى الدقيق الذى لم يتوصل بعد الى الكشف عن جميع غوامضها . . وقد حرصت كذلك على ربط هذه النصوص الشعبية بنصوص أخرى من الحكمة البابلية كتبت لها شهرة أوسع ، وقمت بترجمتها ومحاولة تفسيرها وشرحها فى دراسة مطولة أرجو أن ترى النور فى وقت غير بعيد . . وأخيرا أتمنى أن يلاحظ القارىء أن هذه الترجمات ليست نهائية ولا قاطعة ، اذ ربما تؤدى الكشوف الأثرية المتجددة وتطور البحث العلمى - فى الأصول السومرية خاصة - الى تغييرات أساسية فيها . أما التعليقات الكثيرة على الحكم والأمثال البابلية فان تبريرها الوحيد هو أن التراث متصل ، وأن الوجدان الشعبى العربى منذ العهود البابلية الى يومنا الحاضر وجدان واحد مهما تعددت طبقاته واختلفت عليه العصور والظروف والمجى والهموم . . وما أكثر الحكم والأمثال والأقوال البابلية التى نقرأها اليوم فى سياقنا الاجتماعى والسياسى والفكرى والعقائدى المختلف فنصبح فى ذهول : ما أشبه الليلة بالبارحة . .

احتفظت الحكاية الخرافية على لسان الحيوان منذ القدم بشعبيتها في الشرق بوجه عام والشرق الأدنى بوجه خاص . وعندما تذكر حكايات الحيوان تقفز كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع الى ذهن القارئ العربي مع غيرها من الحكايات النثرية أو الشعرية التي يحفل بها تراث الأدب العربي الرسمي والشعبي منذ عصوره الأولى حتى شوقي شاعر العصر الحديث . وربما خطر كذلك على أذهاننا أحد المنايع المباشرة أو غير المباشرة لهذا النوع من أدب الحكمة والتسلية الذي لا يزال يحظى بحب الرجل العادي واستمتاعه بما ينطوي عليه من سخرية ونقد اجتماعي لاذع . وأقصد بهذا المنبع تلك المجموعة العجيبة من الحكايات المروية على لسان الحيوان والمنسوبة الى العبد اليوناني الذي نسجت الأساطير حول حياته وموته ، وهو ايزوبوس الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد في « ساموس » وألقى به من حائق في « دلفي » ، ولم يخل أحد من كتاب هذا النوع من الحكايات الخرافية من التأثير به واستلهامه ، سواء في العصور القديمة نفسها (مثل الشاعر الاغريقي بابريوس من القرن الثاني للميلاد ، أو الشاعر الروماني فايدروس الذي عاصر حكم أغسطس وتيبريوس في القرن الأول) أو في العصور الحديثة (مثل لوثر زعيم حركة الإصلاح الديني ، ولافونتين أشهر من استوحاه وأعاد صياغته ، وجلرت وليسينج من أدباء الألمان) يبيد أن القارئ قد لا يتذكر أن أمثال هذه الحكايات الخرافية عمرها أقدم من ابن المقفع ومن ايزوبوس بعشرات القرون ، وأنها عرفت ورويت على ألسنة السومريين وسجل بعضها على الرقم الطينية للملوك وسلالة أور الثالثة (خلال القرن الأخير من الألف الثالثة قبل الميلاد) لكي يستمعوا إليها في حفلات البلاط واحتفالاته بالمناسبات والأعياد المختلفة . ولا شك أن هذا النوع من الحكايات قد عرفته اللغة الأكديّة أيضا وشاع على ألسنة العامة والبسطاء من الناس في العهود البابلية .

فقد احتوت مجموعة متأخرة من الأمثال البابلية التي سيرد ذكرها فيما بعد على نماذج منها ، واحتلت أحداها مكانا مرموقا في الأدب البابلي المأثور ، وهي حكاية الثعبان والنسر التي أدمجت ، لسبب غير معروف ، في الأسطورة المشهورة باسم أسطورة ايتاتا - وربما يرجع خلو الأدب البابلي التقليدي من هذه الحكايات الى نفس السبب الذي يعلل به الباحثون ندرة الأمثال الشعبية فيه ، وهو أن علماء العصر الكشني (من حوالي ١٢٧٥ الى حوالي ١١٥٧ ق م) وهو الذي وصلت لنا منه معظم النصوص الأدبية « المحترمة » ، قد اضطهدوا هذا الأدب الشفاهي الذي انتشر على ألسنة العامة ولم يروا أنه يستحق التدوين والتسجيل .

ومع ذلك فلم يخل الأدب البابلي التقليدي من نوع معين من الحكاية الخرافية التي تختلف كل الاختلاف عن نمط الحكاية الخرافية التي نعرفها من ايزوبوس ومن نسجوا على منواله ذلك هو أدب المناظرة الذي يسجل مبارزة كلامية يتبارى فيها زوج من الآلهة أو البشر أو الظواهر الطبيعية أو النبات أو المعدن أو الحرف والمهن اليدوية وأدوات الزرع والصنع في محاولة لإثبات تفوق أحد الطرفين على الآخر ، وبيان مدى منفعته للإنسان بوجه عام أو للملك بوجه خاص . وهكذا نشأت تلك المناظرات

البديعة - التى تذكرنا بالمناظرات التى كنا نرفع بها أصواتنا ونحن تلاميذ فى المدارس الأولية والابتدائية فى دروس الانشاء بين الصيف والشتاء ، والطير والسماك ، والشجر والقصب ، والفضة والنحاس ، والفأس والمحراث ، وآلهة الماشية وآلهة الحنطة ..

كما كان السومريون سباقين الى ابتداع ألوان الأدب والحكمة التى ورثها عنهم البابليون وأضافوا اليها وطوروها ، فقد ابتدع الكتاب السومريون الجنس الأدبى الذى نسميه أدب المناظرة ، اذ دونوه شعرا ، ومهدوا لكل مناظرة بمقدمة أسطورية مناسبة تبين فى الغالب كيفية خلق المتناظرين ، يليها تهديد للدخول فى تفاصيل الموضوع الذى يبداه أحد المتناظرين بالحديث عن نفسه وتعداد مزاياه على خصمه . ويرد نظيره بالمثل ، ويستمر الطرفان فى أخذ ورد حتى يضطروا للاحتكام الى طرف ثالث ، يكون فى الغالب أحد الآلهة البارزين فى مجمع الآلهة السومرية ، فيصدر حكمه الفاصل فى النزاع بتفضيل أحد الطرفين على الآخر .. وينزل الطرفان على حكمه فينتهى الخصام ويسود الوثام ..

عرف من هذه المناظرات السومرية سبع أهمها المناظرة بين الماشية (التى يمثلها الاله لهار) والغلة (التى تمثلها الآلهة العذراء الرحيمة أشنان) ، ومناظرة الصيف والشتاء (بين الأخوين ايمش الموكل بالاسطبلات وحطائر الغنم والمعادن ، وانبين فلاح الآلهة الذى ينتصر له الاله انليل ويرد له اعتباره) ، ثم المناظرة الجميلة « طلب يد اناناه » وهى الهة الخصب والحب العذراء التى صارت عشتار البابلية فيما بعد (على هيئة تمثيلية من أربع شخصيات يدور فيها الحوار أو بالأحرى المونولوج الطويل حول اقناع (انانا) بالزواج من الراعى المحب الأمين دوموزى الذى كانت قد فضلت الفلاح « أنكدو » عليه ، ولا تلبث العذراء أن تقتنع بحجج الراعى الطيب الذى يدعو غريمه السابق الى حفل عرسه - بعد أن سلم بهزيمته وتنازل عن معركته بأسرع مما يجب .. وفى النهاية يعرض الفلاح على الراعى بعض نتائج مزرعته من الحنطة والفول والعفس هدية بمناسبة زفافه . ولسنا نعرف ماذا وعد بتقديمه للعروس التى خيبت أمه ، اذ تمتلئ سطور اللوح الأخيرة بثغرات يصعب تبين شئ منها ، باستثناء هذه الكلمات التى يبدو أنها تعبر عن تلثم المحب الصامت الصابر : وأنت أيتها العذراء .. مهما أردت ... (*)

نسج البابليون فى أدب المناظرة على منوال السومريين ، وان كانوا قد خرجوا على النموذج الأصل فى بعض الأحيان . وقد بقيت ست مناظرات أثبتناها على الصفحات التالية ، من أهمها المناظرة بين الطرفاء (الأثل) والنخلة ، والمناظرة بين النور والحصان اللتان تحافظان على المدخل الأسطورى الذى نجده فى المناظرات السومرية . ويظهر الثعلب فى إحدى هذه المناظرات ، كما تظهر فيما تبقى من المناظرات الأخرى ثلاث حيوانات هى الذئب والكلب والأسد ، وفيها جميعا يتمثل الخروج على النموذج السومرى فى التركيز على مكر الثعلب وعدم الالتزام بالحوار بين خصمين . أما المشهد الأخير الذى يصدر فيه الحكم الفصل من الطرف الثالث فقد بقيت منه آثار قليلة فى نصين بابليين هما « نيسابا والغلة » و « خرافة الثعلب » اللذان لا يسمحان بالمقارنة بينهما وبين النموذج السومرى . وليس فيمابقى من النصوص الاكادية البابلية ما يؤكد بصورة قاطعة أنها قد حافظت على مشهد الحكم الأخير .

(*) ص ٢٠٠ كريبير ، من الواح سومر ، ترجمة المرحوم طه باقر ، ص ٢٣٦ .

ونبدأ بالمناظرة بين الطرفين التي تستهل المباراة ثم ترد عليها النخلة بالحديث عن مزاياها ومنافعها للملك والناس ..

والجدير بالذكر أن الباحثين قد درسوا ثلاث نسخ منقحة من هذا النص ، ترجع أولها الى العصر البابلي القديم ، وقد اكتشف الرقيمان اللذان دوت عليهما في مكتبة « تل حرميل » (في مداخل بغداد وتقع في المنطقة المعروفة الآن باسم تل محمد بداية بغداد الجديدة) .

وتعود الثانية الى العهد الآشوري الأوسط ، وقد كتب معظمها باللهجة الآشورية . أما الثالثة فيرجع بعض العلماء أنها قد كتبت بعد العهد الآشوري الأوسط بقرن أو قرنين ، وأنها تشبه الوثائق التجارية في مظهرها وطريقة كتابتها ، مما يحمل على الظن بأن ناسخها كان من المتمرسين على تدوين الرسائل والعقود أكثر من تمرسه على كتابة النصوص الأدبية ، ولذلك احتشدت بالأخطاء اللغوية والأملائية التي لا يمكن أن يقع فيها كاتب تلقى تدريباً منظماً في مدارس النسخ والتعليم والتدوين (الأدوبا) - وتحفظ النسختان الأولى والأخيرة بالتمهيد ، وتختلف النسخ الثلاث في نسبة النص الذي تورده من الجولات الكلامية الثلاث بين الطرفين المتنازعين ، الى أن تقتارب جميعها في تسجيل نص الجولة الثالثة بصورة تكاد أن تكون متساوية .

وأهم ما يهم القارئ غير المتخصص في الكتابة المسمارية باللغات واللهجات المختلفة في شتى عصور الحضارة الرافدية القديمة أن البقية الباقية من هذه المناظرة تدل على أنها قد احتذت بنية النموذج الذي ابتدعه السومريون للحكاية الخرافية على لسان الحيوان والنبات . فهي تبدأ بالتمهيد الأسطوري الذي اختصر اختصاراً شديداً ، وإن كان يتضمن الإشارة الى الزمن الذي جادت فيه الآلهة على البشر بالملك والملكية ، وهو يقع وفقاً للتاريخ السومري مرة مع بداية التحضر ونشأة الحياة المدنية ، والمرة الأخرى بعد الطوفان « وأين الأرض » . ثم يتطرق الحديث الى غرس الشجرتين في ساحة القصر الملكي ، واقامة مأدبة في ظل الطرفين احتفالاً بتنصيب الملك الجديد ، بجانب القيام بشئ آخر لم ينص عليه في ظل النخلة . وبعد أن تتحدد معالم المشهد تنخرط الشجرتان في معركتهما الحامية ..

وأخيراً فإن بعض الباحثين قد درسوا احتمال تأثير هذه المناظرة على حكايات وأعمال أدبية أخرى : مثل حكاية الشجرة الآشورية (أو البابلية) التي نشر الأستاذ ج.م. انفالا نصها المكتوب باللغة البهلوية في مجلة مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية (المجلد الثاني ، من ص ٦٣٧ - ٦٧٨) وهو يدل على تأثير ملحوظ بالمادة الأصلية وإن كان الكاتب الفارسي قد تصرف في صياغتها وأضاف إليها ، ومثل الجغرافي والمؤرخ والرحالة الإغريقي المشهور سترابون (من حوالي ٦٣ ق.م الى حوالي ٢٠ م) الذي يذكر في كتابه (الجغرافيا ، ١٦ ، ١ ، ١٤) أنه سمع أغنية فارسية أصبحت فوائدهم للنخلة وبلغت فيها ثلاثمائة وستين فائدة ، مما يرجع اعتماد هذه الأغنية على الأصل البابلي المعروف آنذاك والمتداول بصورة شفاهية . وأخيراً نجد أصداً من المناظرة في إحدى الشذرات الباقية من الشاعر والعالم الإسكندري المعروف كالليماخوس (من حوالي ٣٠٠ ق.م - حوالي ٢٤٠ ق.م) وقد نشرها هيرمان ديلز - الذي يرجع اليه الفضل في نشر شذرات الفلاسفة السابقين على سقراط - في المجلة الأسبوعية الدولية ، المجلد الرابع ، ص ٩٩٣ - ١٠٠٢ .

واليك نص المناظرة كما ورد في النسخ الثلاث التي تحدثنا عنها . وسوف

تلاحظ الفروق الدقيقة بينها ، سواء فى التمهيد الأسطورى أو فى متن الحوار بين الطرفين المتباريين وتفصيلاته وموضوعاته واستئثار النخلة بنصيب الأسد فى عرض منافعها ومزاياها على الطرفاء ..

ولاشك أن الثغرات والفجوات التى شوهدت النص فى نسخته الثلاث تحول دون الخروج منها بسياق مترابط ، ولكنها تجعل المقارنة بينها أمرا ممتعا وضروريا حتى للقارئ غير الملم بلغاتها الأصلية ..

والترجمة تتابع ترجمة لامبيرت الانجليزية التى تبدأ بوجه اللوح وتنتقل الى ظهره مع كل بداية ترقيم جديد للسطور ، كما تتابع الفواصل التى وضعها بين السطور على شكل خطوط فارقة بين لازمة * وأخرى أو بين وحدة بنائية ووحدة مقايمة .

أ - الطرفاء والنخلة

١ - النسخة الأولى :

- ١ - فى الأيام السابقة ، فى السنوات السالفة .
- ٢ - عندما حزنتم (السموات) وأنت الأرض فى المساء ، الآلهة ..
- ٣ - سكن غضبهم على البشر ومنحوهم الوفرة ..
- ٤ - وعينوا ملكا ليقود البلاد ويقيم (شئون) العباد .
- ٥ - (.....) ليحكم ذوى الرؤوس السود ، (و) العديد من الشعوب .
- ٦ - غرس (الملك) النخلة فى ساحته ..
- ٧ - غرس الطرفاء . فى ظل الطرفاء (أقام) .
- ٨ - مأدبة ، فى ظل النخلة (.....) .
- ٩ - فتحت الطرفاء فمها ووجهت (كلامها) الى النخلة .
- ١٠ - « أنظرى ماذا يوجد فى القصر من أجزاء عتادك .
- ١١ - ان الملك يأكل من طبقى . ومن سلة خبزى .
- ١٢ - يأكل المحاربون . اننى نساجة وأطرق الخيوط . البس القوات .
- ١٣ - (.....) أنا طاردة الأرواح الشريرة (١) وأقوم بتطهير المعبد .
- ١٤ - ليس لى بين الآلهة منافس » . أجابت
- ١٥ - النخلة (قائلة) : على رسلك ، ان (.....) العظيم .
- ١٦ - عندما (أتغيب) لايسكب الملك السكائب .
- ١٧ - (.....) الأغصان غير مقطوعة .
- ١٨ - الملك (.....) فى ذلك الوقت تكوينين فى يد مخمر الجعة .
- ١٩ - (.....) تكوم فوقك . فتحت الطرفاء فمها .
- ٢٠ - ووجهت (الكلام) الى النخلة ، « تهلى ، فى أوقات الاحتفالات .

(١) أى المعززة أو العزامة أو المسودة ، وهى الكاهنة التى تظهر المعبد من الأرواح الشريرة عن طريق الرقى والتماويذ الخ .

- ١٤- تكون الطرفاء ، التي ليست .
 ١٥- اثم . في ذلك الوقت .
 ١٦- تكوينين في يد الجزار وسط فضلات (الذبيحة) والدماء .
 ١٧- (.....) أجابت النخلة (قائلة) .
 ١٨- (.....) المشرف على قنواتنا الذي (تكون) ثماره .
 ١٩- (.....) هي ثماري . ثماري أنا

٢ - النسخة الثانية :

- ٣ - فتحت الطرفاء فيها (.....)
 ٤ - « ان لحمي اذا قورن بلحمك (.....)
 ٥ - حزامي الثمين اللطيف (الذي يستخدم للتسلق عليه) .
 ٦ - مثل أمة صبية (.....) سيدتها .
 ٧ - أجابت (النخلة) بلهجة فيها مبالغة (.....)
 ٨ - « ان لحاءك المزود بالأعواد (.....)
 ٩ - حين ندعو الها (.....) اللحم (كفارة عن) الاثم .
 ١٠ - فالطرفاء لاتعرف أفضل ما ، أفضل ما (.....) .
 ١١ - « اننى متفوقة عليك ، متمكنة من كل صنعة . ال (.....)
 ١٢ - كل عتاد الفلاح قد قطعه من أغصاني (.....)
 ١٣ - انه يتخذ مجرافه من قلبى ، وبمجرافى (.....)
 ١٤ - يفتح (.....) لكى تشرب قناة الرى . لقد رتبت الحقل (.....)
 ١٥ - أما عن رطوبة التربة (.....)
 ١٦ - فانى أدرسها ، كما أدرس الحنطة التى يعيش عليها البشر .
 ١٧ - « اننى متفوقة عليك ، متمكنة من كل صنعة . الفلاح .. (.....)
 ١٨ - وكل عتاده (من) لجام وسوط ونير ، و (.....)
 ١٩ - وعدة الثور ونيره ، وغطاء ال الشبكة والعربة (.....)
 ٢٠ - الفلاح ، كل ما عنده (.....) .
 ٢١ - « انظرى الى عتادى فى قصر الملك . ما الذى (يوجد) منه
 ٢٢ - فى بيت الملك ؟ ان الملك يأكل من طبقى ، من قدحى (.....)
 ٢٣ - من صحنى . المحاربون يأكلون من سلة خبزى (.....)
 ٢٤ - يأخذ الخباز الدقيق . أنا نساجة ، (وأطرق) الخيوط
 ٢٥ - (من نسجى) تلبس القوات .. (.....)
 ٢٦ - .. الاله . أنا رئيس طاردى الأرواح الشريرة وأصلح المعبد (٢) .
 أنا فى الحق شريفة (.....) (٣)
 ٢٧ - (.....) وبقينا لا منافس لى » .

(٢) أصلح أو أجدد ، والمراد تطهير المعبد وبث الحياة والبركة فى أرجائه ..

(٣) ارستقراطية أو نبيلة ..

- ١ - « فى الموضوع الذى تقدم فيه الأضاحى لسين ٠٠٠ سين النبيل (٠٠٠٠)
- ٢ - حيث أكون غائبة لايسكب الملك السكائب (٠٠٠٠)
- ٣ - تؤدى شعائرى (وطقوسى) ، وتكوم « فوق الأرض فروعى (٠٠٠٠)
- ٤ - فى ذلك الوقت (تقوم) النخلة بتخمير (الجعة) ، ٠٠٠٠ ك ٠٠٠٠ (٤)
- ٥ - « تعالى ، دعينا نذهب ، أنا وأنت ، الى مدينة كيش (٠٠٠٠) (٥)
- ٦ - حيث يتم عمل الحكيم تكون ثم عاملات (تدل على) ٠ غير ملي (٠٠٠٠٠)
- ٧ - غير معبأً بالبخور ٠ البغى قد نثرت الماء و (٠٠٠٠٠)
- ٨ - تأخذه ويتعبدون ويقيمون الاحتفال ٠ فى ذلك الوقت (٠٠٠٠)
- ٩ - فى يد الجزار (٦) فروعها فى فضلات (الذبيحة) ، ٠٠٠
- ١٠ - « تعالى ، دعينا نذهب ، أنا وأنت ، الى مدينة (٠٠٠٠)
- ١١ - حيث توجد (الخطايا) والآثام ، يكون هذا ميدانك ، أيتها الطرفاء ٠ ان النجار (٠٠٠٠)
- ١٢ - يحترمنى ويشئى (على) « كل يوم » ٠
- ١٣ - « الذى (٠٠٠٠٠)
- ١٤ - أرفع ٠ سائقو الماشية (٠٠٠٠٠) هراوات كبيرة ٠
- ١٥ - اننى اشطر قوتك مثل العامل فى (حزم) القصب الذى (٠٠٠٠٠)
- ١٦ - سوف أبتهج بقدرة قوتى العظيمة (٠٠٠٠)
- ١٧ - جعلتك سيده ، متفوقة (٠٠٠٠)
- ١٨ - « اننى متفوقة عليك ٠ أبزك ست مرات ، وسبع مرات (٠٠٠٠)
- ١٩ - أنا التى تأتى بعد الهة الغلة ، لشهور ثلاثة (٠٠٠٠٠)
- ٢٠ - اليتيمة ، والأرملة ، والفقير (٠٠٠٠٠)
- ٢١ - لايشبعون من ثمرى الحلو (٠٠٠٠٠)
- ٢٢ - ويتعبدون لذريتى (٠٠٠٠٠)

٣ - النسخة الثالثة :

- ١ - الشعوب فى الأيام السالفة ٠٠٠٠٠
- ٢ - حفرت آلهة القدر الأنهار ٠
- ٣ - آلهة البلاد ، آنو وانليل وإيا ، عقدوا اجتماعا ٠
- ٤ - اتخذ انليل والآلهة مجلسهم ٠

(٤) تكون النخلة هى المخمرة ، أى تقوم بدور مخمر الجعة من الثمر والشعير ٠٠
 (٥) وهى تل الأحيمر حالياً ، بالقرب من مدينة بابل ، وكانت مقر عدة سلالات سومرية حاكمة (من الأولى الى الرابعة) ٠
 (٦) حرفياً : مقطع اللحم ٠٠

- ٥ - وتوسطهم شمس .
- ٦ - كما جلست وسطهم سيدة الآلهة العظيمة (٧) .
- ٧ - لم تكن الملكية (فى ذلك العهد القديم) قد وجدت فى البلاد .
- ٨ - وكانت (مقاليد) الحكم (فى يد) الآلهة .
- ٩، ١٠ - (غير قابلين للترجمة) .
- ١١ - غرس الملك .
- ١٢ - النخلة فى قصره .
- ١٣ - وغرس معها ٠٠ (شجرة) الطرفاء .
- ١٤ - فى ظل الطرفاء أقيمت مأدبة .
- ١٥ - وفى ظل النخلة .
- ١٦ - ٠٠٠٠٠٠ أصلح ٠٠٠٠٠٠ .
- ١٧ - يفتح ٠٠٠٠٠٠ طريق الملك .
- ١٨ - كل منهما جدير بالآخر ٠٠٠ .
- ١٩ - الطرفاء والنخلة ٠٠٠٠ .
- ٢٠ - كذلك (قالت ؟) الطرفاء ، « بصورة عظيمة ٠٠٠٠٠٠ » .
- ٢١ - إذا كانت النخلة متفوقة « ٠٠٠٠ » .
- ٢٢ - أنت ، أيتها الطرفاء ، شجرة عديمة الفائدة .
- ٢٣ - ما هى أغصانك ؟ خشب ، بلا ثمر .
- ٢٤ - (أما) ثمرى ٠٠٠٠٠٠ .
- ٢٥ - ٠٠٠٠ يتبع ٠٠٠٠ .
- ٢٦ - ان البستانى يثنى على .
- ٢٧ - وأنفع العبد والسيد معا .
- ٢٨ - ثمرتى تساعد الطفل على النمو .
- ٢٩ - « والكبار يأكلون من ثمرى » .
- ٣٠ - « مساوية للملك ٠٠٠٠ » .
- ٣١ - العتاد (والأدوات) فى قصر الملك .
- ٣٢ - ماذا يوجد منى فى قصر الملك ؟
- ٣٣ - ان الملك يأكل من (٠٠٠٠٠٠) .
- ٣٤ - (و) الملكة تشرب من قدحى .
- ٣٥ - أنا النساجة وأطرق الخيوط () .
- ٣٦ - (و) أنا رئيس طاردى الأرواح الشريرة وأطهر () .
- ٣٧ - ٠٠ لا ٠٠٠٠ يتبع ٠٠٠٠ .
- ٣٨ - ٠٠ لا ٠٠٠٠ « هنالك أجابت (٠٠٠٠) » .

(ب) حكاية الصفصافة

وهذه حكاية أخرى عن شجرة الصفصاف ذكرت في قوائم النصوص الأدبية ، وورد اسم مؤلفها أو ناسخها « أورنانا » . ولم يتفق العلماء باجماع الآراء على إطلاق اسم الصفصافة عليها ، إذ اقترح الأستاذ سالونين (في كتابه عن أدوات النقل الزراعية ص ١٤٣) تسميتها بشجرة الثوت ، كما ترجم الأستاذ أوينهايم العلامة المسماة الأصلية بشجرة الحور ، وذلك خلافا للتسمية الواردة في قاموس النبات الأشوري للأستاذ طومسون (ص ٢٩٢ - ٢٩٦) . ولعل الصفصافة أن تكون هي أرجح التسميات ، إذ عثر على قطعة من نص الحكاية تتكلم فيه الصفصافة وترد عليها شجرة الفار ، كما أن السطر السابع من نصها المنشور فيما بعد يشير الى خصلات الصفصافة التي كانت تدخل في مستلزمات بعض الطقوس . ويحتمل أن يكون النص الأصلي قد تضمن أسماء أو أحاديث أشجار أخرى لم يرد ذكرها في هذه البقية الباقية منه ، ولكن يحتمل أيضا أن تكون الصفصافة قد قامت بالدور الأساسي في الحوار .

وجدير بالذكر أن عالم الآشوريات جورج سميث قد تصور خطأ أن النص جزء من اللوح الثامن من ملحمة جلجاميش الشهيرة ، وترجمه بالفعل الى الانجليزية في كتابه عن العرض الكلداني لقصة الخلق (طبعة ١٨٧٦ ، ص ٢٤٣ ، وطبعة ١٨٨٠ ص ٢٥٤) وأن الأستاذ ب . مايسنر في الجزء الثامن من كتابه عن بابل وأشور (ص ٤٢٩) هو الذي حقق هوية النص وأكد مع الأستاذ لاندزيبرجر - أنه شذرة من حكاية شعبية تنتمي الى أدب المناظرة . . . واليك ترجمة النص الذي حققه الأستاذ لامبيرت (ص ١٦٤ - ١٦٧ من كتابه عن أدب الحكمة البابلية) :

- ٢ - أو شجرة الرمان (٠٠٠٠٠)
- ٣ - شجرة الأرز ، (و) السرو (٠٠٠٠٠)
- ٤ - في حوض القصب والأجمة (٠٠٠٠٠)
- ٥ - أنت
- ٦ -
- ٧ - في كل شيء
- ٨ - تدمرين الكثير (٠٠٠٠٠)
- ٩ - الحمقاء (بين) الأشجار
- ١٠ - في (ك) ، شجرة الفار ، جعلت
- ١١ - جنورك ليست بالغة القوة (٠٠٠٠٠)
- ١٢ - ظلك ليس وفيرا (٠٠٠٠٠)
- ١٣ - قمة فرعك ليست مزدهرة (٠٠٠٠٠)
- ١٤ - فتحت (شجرة) الفار (فيها) غاضبة وردت على الصفصافة .
- ١٥ - واستفزتها وهي تجادلها .
- ١٦ - « كالطرفاء (٠٠٠٠) لها لحم (٠٠٠٠)
- ١٧ - كالنخلة ، ملكة الأشجار (٠٠٠٠)

- ١٨ - (ومثل) غبار الجبل ، الذى يغمر أرض العدو (٠٠٠٠)
 ١٩ - ٠٠٠٠ مطروحة ، تعالى ، (٠٠٠٠٠)
 ٢٠ - (٠٠٠ سك) لن يربط (٠٠٠٠)
 ٢١ - (بعيدا) عنك ٠٠٠٠٠ لا يضع (٠٠٠٠)
 ٢٢ - للقوى والضعيف ٠٠٠٠
 ٢٣ - (٠٠٠٠٠) يجرف الأخاديد ٠٠٠٠
 ٢٤ - ٠٠٠٠ يجعل ٠٠٠٠

- ٤ - يسحقون العاصي ٠٠٠٠
 ٥ - أجعل الضعيف قويا ، و (٠٠٠٠٠) المتعد (الأشل)
 ٦ - بغير أن تسمعها أجعل الكلمات معروفة (مينة ٩)
 ٧ - بخصلات منى يحمون الملك (٠٠٠٠٠)
 ٨ - ويزود (ون) الشريف و (الرجل) العامي (٠٠٠٠٠)
 ٩ - لمدينة وحيدة (٠٠٠٠٠)
 ١٠ - يحمون الباب والمزلاج (٠٠٠٠٠)
 ١١ - (٠٠٠٠) توضع لتأمين السقف
 ١٢ - كالتاج يزين المعبد ب (٠٠٠٠)
 ١٣ - ويتطلعون للدوارة لمعرفة اتجاه الريح
 ١٤ - ٠٠٠٠ ويحمل الملاح ٠٠٠٠

نيسان والغلة

ربما كانت هذه الحكاية الشعرية أعجب الحكايات البابلية على لسان النبات والحيوان ٠٠ وأشد ما يثير الحيرة فى أمرها أن يدور النص المتبقى منها حول نزاع غير مفهوم بين آلهة الغلة نيسابا (التى أخذها البابليون فيما أخذه عن السومريين حتى أصبح اسمها نفسه يدل فى الأكديّة البابليّة على الغلة ٠٠) وبين نوع معين من الحبوب يطلق التهم عليها بغير مسوغ معقول ولا مقبول ٠٠٠

عثر على شذرة كبيرة من هذه الحكاية فى سلطان - تبة بتركيا ، كما اكتشفت فيها قطعة أخرى صغيرة يظن أنها جزء من الرقيم الذى دونت عليه تلك الشذرة . والجزء المحفوظ من العمود الأول هو خاتمة حديث أو ضراعة للآلهة بتحقيق الرخاء ، ويبدو أن نيسابا « نفسها » التى تتضرع أو توجه الحديث . يتبع ذلك حديث القمح أو الحنطة التى تخاطب نيسابا بوصفها آلهة العالم السفلى ، وتوجه إليها تهمة نشر الكراهية فى كل ركن من أركان العالم . ولا يوضح النص سبب هذا الاتهام ، وإن كانت العلاقة بين آلهة الغلة والعالم السفلى أكثر وضوحا ، إذ أن النبات يستمد غذاءه من أعماق الأرض . ويستطيع القارئ أن يجد شاهدا على هذا من واحد من أهم نصوص الأدب البابلي ، وهو « لدلول بيل نيميقى » (لأمتدحن رب الحكمة) الذى يثبت فى السطر السابع والخمسين من اللوح الثانى أن شياطين العالم السفلى تصل الى عالم البشر بالخروج من باطن الأرض كما تخرج النباتات .

أما عن حالة هذه الشذرة كما تدل عليها الرقم المدونة عليها البقية المتبقية من النص ، فإن تغير الزمن وعوامل الطقس والتعرية لم تترك منه سوى كلمات قليلة لا جدوى من نقلها ، باستثناء أسماء بعض الآلهة الكبار المذكورين فيه ، مثل « ايا »

اله الحكمة والمياه الجوفية ، والآنوناكى (مجمع الآلهة) وآنو (اله السماء وكبير الآلهة) والعبارة التى تقول فى السطر الرابع عشر : « أجابت ارشكيجال » بعد الإشارة فى السطر السابق مباشرة الى الرعب والرغبة ، مما يوحى بأن الكلمات الباقية عن ملكة العالم السفلى هذه قد تكون جزءا من مشهد محاكمة لم تصلنسا ، اذ ارتبط اسم هذه الملكة بالحكم المخيف والقضاء المهيّب . وقد أمحت الكتابة من العمود الثالث ، وتبقى جزء أساسى من العمود الرابع ، هو فى الحقيقة ترتيبا تمجيد وثناء على الآلهة نيسابا ، مما يوحى بأنها قد كسبت المناظرة ، وأن هذا الجزء يمثل خاتمة الحكاية .

من الصعب تحديد زمن كتابة هذه الحكاية ، وإن كان بعض العلماء يرجح أن يقع بين سنتى ألفين وثمانمائة قبل الميلاد - كما يلاحظ أن الالاحاح على المطر لاخصاب الأرض (السطور ١٧ - ١٨ ، ٢١ - ٢٢ من العمود الأول) يؤكد أن الحكاية قد نشأت أصلا فى شمال بلاد الرافدين لا فى الجنوب الذى اعتمدت الزراعة فيه على الري :

- ٣ - أب الآلهة (.....)
- ٤ - ضوء شمس (.....)
- ٥ - عند شروق (شمس)
- ٦ - ليكر موا (.....)
- ٧ - مخزن القمح و (.....)
- ٨ - فليؤمن بستان الفاكهة (.....)
- ٩ - ولينم بستان الفاكهة (.....)
- ١٠ - لكل الحياة النباتية (.....)
- ١١ - ل الجبال (.....)
- ١٢ -
- ١٣ - لتبن قاعدة المعبد (.....)
- ١٤ - وليرتفع مزار الآلهة العظام .
- ١٥ - ولتعم بركة الآلهة كل مؤسسات (المعبد)
- ١٦ - للأماكن الباردة (.....) القيم عليها .
- ١٧ - ولتتمزق ثوب السماء على صرخة ادو (X)
- ١٨ - ولتهطل العاصفة الممطرة حتى تبرز مزروعات (الأرض) .
- ١٩ - لتتكاثر مخلوقات شاكان فى المرعى .
- ٢٠ - ولينعم الجنس البشرى بالرخاء (وتستقر) جميع البلاد .
- ٢١ - ليدعم ادد (وينزل) الرخاء .
- ٢٢ - وليترك ايشوم مسكنه مثل
- ٢٣ - لتجد أرورو ، أم الآلهة ، بنعمة الانجاب المواتى .
- ٢٤ - ولتكثر الشياه فى حظائر الأغنام .
- ٢٥ - فتحت الحنطة فيها وقالت .
- ٢٦ - مخاطبة نيسابا ، سيدة العالم السفلى .

(*) هو اله الرعد والمطر الذى أمره انليل - قبل الطوفان - بأن يجس المطر عن البشر لتهلكهم المجاعة والجفاف جزاء لهم على الازعاج الذى سبوه لكبار الآلهة

- ٢٧ - * لم ، يانيسابا ، تشيرين الحرب فى البلاد ؟
 ٢٨ - لقد خاصمت كل نبات (**) .
 ٢٩ - أوجدت الصراع وأثرت الشر .
 ٣٠ - انك تفترين كذبا وتقذفين (؟) الفاظ السوء .
 ٣١ - وقد نشرت الكراهية بين الايجيجى والانوناكى (***) .
 ٣٢ - وتفرقين شمل (ال ٠٠٠) الآبسو (****) بغير استثناء .
 ٣٣ - ٠٠٠٠ ك واصلت وضعه فى كل ركن من أركان العالم .
 ٣٤ - ستفضيبن الحكيم ، وتدمرين الخلق .
 ٣٥ - سمعت نيسابا (هذا) الحديث الكريه .
 ٣٦ - (٠٠٠٠٠) صرخت فى يأس .
 ٣٧ - (٠٠٠٠٠) ودبرت بنفسها خطة .
 ٣٨ - (٠٠٠٠٠) وتوسلت لصديقتها .
- ٣ - (٠٠٠٠٠) الشافى العظيم (جولا ؟) .
 ٤ - (٠٠٠٠٠٠)
 ٥ - الضوء الساطع الذى ينير (الظلام) .
 ٦ - ٠٠٠٠٠ عن طريق الامتناع عن النظر ٠٠٠٠٠ .
 ٧ - نيسابا تومض متألقة وسط جميع الآلهة (٠٠٠٠٠٠)
 ٨ - ليرتفع صوتها عاليا ، (٠٠٠٠٠٠) صرختها ألا (٠٠٠٠٠)
 ٩ - ولتكن مؤازرتها محببة لـ (٠٠٠٠٠٠)
 ١٠ - ولتخضع كل البلاد وتقدم (اتاوتها) .
 ١١ - ليخرج كل ما زرعه شطاء وينمو .
 ١٢ - ولـ (٠٠٠٠٠) نسلها ، وحيوانها ، والجنس ذو الرموس السود .
 ١٣ - ليركع عند قدميها كل ما خلقته أورورو .
 ١٤ - لتتم عودهم وتضىء (وجوههم) .
 ١٥ - لـ (٠٠٠٠٠) جنس البشر كله ، بقدر ما يوجد منهم ، لنيسابا .
 ١٦ - ان الكائنات (التى تدب) فى الدغل ، والوحوش ، تمجد عظمتها .
 ١٧ - نيسابا نسيج وحدها ، وهى تهب الحياة (٠٠٠٠٠)
 ١٨ - والرجال الذين لا حصر لهم يباركون (٠٠٠٠٠) باستمرار
 ١٩ - ليتصل ذكرها على الدوام ، ولـ ٠٠٠٠٠ أن لا ٠٠٠٠٠ اسمها
 ٢٠ - تمجد عباراتها الجلييلة (٠٠٠٠٠)

(★★) أو بدأت التنازع والخسومات وجرت الشكل منها .
 (★★★) هم على الترتيب جميع آله الأرض وآله السماء .
 (★★★★) هو معبد الآله انكى - ايا - آله الحكمة والمياه الجوفية فى مدينة أريديو (أبو شهرين حاليا) وكانت مركز عبادته . وكشفت فيه التنقيبات مرحلة حضارية سابقة على بداية المصور التاريخية فى جنوب وادى الرافدين .

- ٢١ - الخشوع والدعاء لنيسابا التي (٠٠٠٠)
 ٢٢ - التي عينت ٠٠٠٠ لكي ينظر اليها (٠٠٠٠)
 ٢٣ - طوبى لنيسابا ، ما أغلى (٠٠٠٠ ها)
 ٢٤ - الكبار والصغار يتحدثون (٠٠٠٠)
 ٢٥ - (٠٠٠٠) الثناء عليها ، ويمجدون (٠٠٠٠)
 ٢٦ - (٠٠٠٠) أرباب الحرف الذين (٠٠٠٠)

د - الثور والحصان

لم يتبق من هذه الحكاية سوى بضع كسر قليلة عثر عليها في مكتبات الملك الآشوري آشور بانبيال . وأكبر هذه الكسر تؤلف جزءا من لوح أو رقيم من عمودين يمثل القسم الأول من الحكاية الأصلية الطويلة . والشارة التي تزودنا بهذه المعلومات - وهي التي تكتب عادة في نهاية المخطوطة وتسجل اسم الناسخ أو الكاتب - تتضمن كذلك نصف السطر الأول من الحكاية الذي يقول : بينما عشتار المجيدة . وليس لدينا من المقدمة الأسطورية الا الجزء الأخير الذي يصف ارتفاع الفيضان السنوي كما يصف الثور والحصان اللذين يتطلعان اليه - ثم تأتي المناظرة التي يحاول فيها كل طرف أن يثبت تفوقه على خصمه . ولا بد أن الحصان قد استرسل في الكلام عن بسالته في الحرب ، إذ يرد عليه الثور بأن العديد من أدوات الحرب يصنع من جلده . والغريب أن الأجزاء الباقية لاتنطوي على أى اشارة الى الخدمات التي يقدمها الطرفان المتنافسان للبشر ، فضلا عن أن الجزء الخاص بالفصل في النزاع لم يعثر عليه .

يرجع الدارسون أن الحكاية لم تستمد من أصل سومري ، لأن الحصان لم يكن قد عرف بعد في المناطق الجنوبية من وادي الرافدين في تلك العصور المبكرة . لقد كان الحصان شيئا نادرا في العصر البابلي القديم ، ولم يبدأ في الانتشار على نطاق واسع الا في أوائل العصر الكشي نتيجة لقيام الميتانيين (*) في سوريا والمناطق الشرقية من آسيا الصغرى بتربيته والعناية الشديدة به . (وقد نشر أحد الباحثين وهو الأستاذ ج. ١٠ بوتراقر في كتابه عن الحصان في العصور المبكرة ، ١٩٣٨ مجموعة نصوص باللغة الحيثية تبين فن تربية الخيل وتدريبها ورعايتها ، وأثبت أن مؤلفها الذي يسمى « كيكولى » من أصل ميتاني ، كما نشر باحث آخر ، وهو الأستاذ أ. ايبيلنج ، مجموعة نصوص أخرى من العصر الآشوري الوسيط تحتوي على أصول تربية الخيول وتدريبها على جر العربات) . وكل هذا يؤكد أن الحصان قد حظى في ذلك الزمن القديم بمثل ما يحظى به اليوم من رعاية لايمكن أن يحلم بها الانسان . ولذلك لم يكن من قبيل المبالغة أن يسرف الحصان في هذه الحكاية في التفاخر بمآثره ومزاياه . وأخيرا فإن الحكاية ترجع على أرجح الآراء الى العصر الكشي . وسوف نقصر على النسخ التي يمكن الخروج من نصوصها بمعنى مترابط على الرغم من الثغرات والفجوات والسطور المضاعفة . ونبدأ بالنسخة الأولى فنقرأ على وجه اللوح بعد ما يقرب من تسعة سطور مفقودة ما نصه :

- ٥ - انليل الملك ٠٠٠٠
 ٦ - دعوات ٠٠٠٠
 ٧ - سمع و ٠٠٠٠

(*) أسس الميتانيون دولتهم في شمال بلاد الرافدين ، واخضعوا آشور وشمال سوريا لفترة من الزمن . هزمهم الحيثيون في منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، ثم الآشوريون في القرن الثالث عشر

- ٨ - نباتات ٠٠٠٠
- ٩ - جداول (٠٠٠٠) أنهار ٠
- ١٠ - للفرات (٠٠٠٠) وفرة ٠
- ١١ - فيضان مياهه (٠٠٠٠) دجلة ٠٠٠٠
- ١٢ - التي ارتفعت (٠٠٠٠)
- ١٣ - (وأزاحت) مروج الضفاف (وغمرت) الحقول ٠
- ١٤ - (واكتسحت) الروابي وأغرقت السهوب ٠
- ١٥ - (وجرفت) تربة السهل الى المنخفضات (والمنحدرات) ٠
- ١٦ - (وسيطرت) على المناطق الواطئة وسالت على الاراضى ٠
- ١٧ - (المساحات) غير المنزرعة الى مستنقعات ٠
- ١٨ - ونمت النباتات فى القصبة (والدغل) ٠
- ١٩ - وانشق صدر الأرض البور ٠
- ٢٠ - وجعلت الكلا يزدهر من أجل القطعان ، ووفرت الخصب والنماء ٠
- ٢١ - صار الثور والحصان صديقين ٠
- ٢٢ - شبت بطونهما بالعشب الزكى ٠
- ٢٣ - وفى غمرة اللذة انخرطا فى الجدال ٠
- ٢٤ - فتح الثور فمه وخاطب الحصان المجيد فى المعارك ٠
- ٢٥ - « عندما أنظر حولى ، أجد أن قالى يبشر بالخير ٠
- ٢٦ - فنصيبى من الكلا موفور من بداية العام الى نهايته ٠
- ٢٧ - لقد جاء الفيضان الطامى مبكرا ، وتجمعت المياه السائلة من أعماق الأرض ٠
- ٢٨ - اكتسحت مروج الضفاف وروت التربة ٠
- ٢٩ - وجرفت (تربة) السهل الى المنخفضات ومن فوق المنحدرات ٠
- ٣٠ - وأزاحت الروابي وغمرت الحقول بالمياه ٠
- ٣١ - وسيطرت على المناطق الواطئة وأغرقت السهول ٠
- ٣٢ - أخذ مخصب (البرارى) (*) يحرق الأرض التى لم تغلج ٠
- ٣٣ - والعامل الصناع ٠٠٠٠٠
- ٣٤ - ان عجولنا تثب وتنتظر (٠٠٠٠)
- ٣٥ - لكن الحصان ، الذى لاعلاقة له بالسهل ، يطأ الأرض بخيلاء (٠٠٠٠)
- ٣٦ - غير نفسك ، وابتعد عن (٠٠٠٠٠)
- ٣٧ - تقدم ٠٠٠٠٠
- ٢ - قدرى وقدرك ٠٠٠٠

- ٣ - النحاس القوى الذى يشق (.....)
- ٤ - لباسى يشبه الثوب (.....)
- ٥ - بدونى لا (يسرع ؟) العداء (.....)
- ٦ - ولا الملك ، والحاكم والكاهن ، والأمير يسرون على الطريق (.....)
- ٧ - فتح الثور فمه مخاطبا الحصان (المجيد فى المعركة) .
- ٨ - أنت وحدك (القوى الجبار) ؟ ؟
- ٩ - ما فى معركتك (.....)
- ١٠ - اننى أضع اللمسات الأخيرة فى العربة الكاملة ، و عدتها .
- ١١ - بجلدى يتغطى ال (.....)
- ١٢ - وبجلدى يتغطى ال (.....)
- ١٣ - سهام المحارب ، والجعبة (.....)
- ١٤ - الرماح الضاربة تحمل (.....)
- ١٥ - فئوس المعركة التى (يمسك بها) سيدك (.....)
- ١٦ - انك لاتستطيع ان تبصر الطريق ، (فأنت كال ..) ضعيف متهالك .
- ١٧ - عيناك تحدقان ، ولكنك لا (.....)
- ١٨ - وأنت لاتقطع الطريق ، فعلى الزمام (.....)
- ١٩ - فتح الحصان فمه وقال مخاطبا (الثور الجليل)
- ٢٠ - عندما أطلق الصهيل (.....)
- ٢١ - فئوس المعركة (.....)
- ٢٢ - الأسلحة (.....)
- ٢٣ - التى تطرح أرضا (.....)
- ٢٤ - قلب أسد (.....)
- ٢٥ - عند مخاضة نهر (.....)
- ٢٦ - على الطريق (الممتد) فوق الجبال (.....)
- ٢٧ - تكون متعبا ، أيها الثور ، وقيد (.....)
- ٢٨ - فى أداء مهمتك لا يصمد (.....)
- ٢٩ - علفك من النخالة ، والأرض (فراشك)
- ٣٠ - كيف يمكنك أن تنافس الحصان ؟ ؟
- ٣١ - فتح الثور فمه وقال مخاطبا (الحصان ، المجيد فى المعركة) .
- ٣٢ - « أما عن القيد الذى ذكرته (.....)

٢ - النسخة الثانية :

- ٩ - دموعه تنسكب كالماء من زق .
- ١٠ - الحصان ، جدير بالتكريم (والتبجيل) .

١١ - لكنك أنت والحمار تتحملان السخرة .

١٢ - ٠٠٠٠ طريق ٠٠٠٠ تقرب ٠٠٠٠ ،

١٣ - فتح الثور فمه وقال مخاطبا الحصان ، المجيد فى المعركة .

١٤ - (٠٠٠٠٠) رجل لا يعتمد عليه

٣ - النسخة الثالثة :

٢ - (٠٠٠٠٠) الثور نفسه (٠٠٠٠٠)

٣ - الشهر (الأول) ، والثانى ، والثالث .

٤ - (٠٠٠٠) الحب يتفتح ، وال (٠٠٠٠) يرتوى .

٥ - (٠٠٠٠٠٠٠)

٦ - ٠٠٠٠٠ مقدس فى نظر الآلهة (٠٠٠٠)

٧ - (٠٠٠٠) يباركوننى بدعواتهم الطويلة عندما أسقط صريحا

(ويضحى بى) .

٨ - ٠٠٠٠٠ لا أنكفى على وجهى فى الحر ، .

٩ - فتح الحصان فمه وقال (مخاطبا) الثور الجليل .

١٠ - « أنا (٠٠٠٠) وأخطو على رصيف من الآجر المحروق (*) .

١١ - (بالقرب من) الملك والمشير يقع مربطى .

١٢ - (والسياس) يقدمون (لى) النباتات وخضار الأرض .

١٣ - (٠٠٠٠) ويعنون بموردى البديع (**) .

١٤ - (٠٠٠٠) ويقطع العشب الشهى قطعا صغيرة .

١٥ - (٠٠٠٠) فائق ، حصة مخصصة للمهر .

١٦ - ولحمى لا يؤكل (٠٠٠٠)

هـ - حكاية الثعلب

كان من الطبيعى أن لايفغل أدب الحكمة البابلية فى روايته للحكايات الخرافية على لسان الحيوان موضوع الثعلب ، فهو الموضوع الأثير فى كل مكان وعند كل الشعوب . ويحتمل أن يكون سكان وادى الرافدين قد تناولوا هذا الموضوع فى سلسلة من الحكايات التى لم يتبق منها الا كسر وشذرات متفرقة لاتخلو من التكرار هنا وهناك ، بلغ مجموعها ثلاث عشرة كسرة هى فى رأى الدارسين أجزاء من مؤلف كبير تعذر عليهم حتى اليوم أن يرتبوا قطعه فى نظام متفق عليه أو ان يستخلصوا منه الخيط المتسق للأحداث . وترجع احدى هذه القطع الى العصر البابلى المتأخر ، كما تعود اثنتان منها للعصر الآشورى الأوسط وتسع للعصر الآشورى المتأخر .

وعلى الرغم من المادة الشحيحة المتشتتة التى لم يجمع العلماء على ترتيب أجزائها : ومن احتمال أن تكون هذه المادة بقايا من مجموعة من الحكايات التى تدور حول دهاء

(*) أو الطابوق .

(**) أو النبع البديع الذى اشرب منه .

الثعلب ومكره الذى ظل على الدوام مضرب الأمثال ، فقد يمكن تتبع مضمون الحكاية - من خلال النصوص التى نقدمها على الصورة المؤقتة التالية :

١ - تبدأ الحكاية بشكوى الثعلب للاله « انليل » من القحط والجفاف الذى نزل بالأرض وأهلك الزرع والضرع . ويبدو من بعض الكسر أن انليل هبط الى الأرض ليفتش أحوالها ، وأنه هو الذى أمر بتسليط الجفاف عليها عقابا لها ولسكانها على الفوضى التى انتشرت فيها ولم يجد وسيلة للقضاء عليها الا بالقضاء على الحياة نفسها . وربما يكون هذا الموقف كله ، أو شيء آخر لا نعلمه على وجه التحديد ، هو الذى أدى الى المناظرة التى يشترك فيها الذئب والكلب مع الثعلب ، مع تدخل الأسد عدة مرات بصورة غامضة .

٢ - يوجه الأسد عبارات التهديد ويشرع فى وضعها موضع التنفيذ . والظاهر من بعض النصوص المتفرقة أنه يمثل قوة تدمير لا يمكن الوقوف فى وجهها ، وربما كان كذلك رمزا معبرا عن الغضب الإلهى على التعدى على الحقوق - خصوصا حق الملكية الذى يتمتع به الأسد غير منازع ! - وأداة لاقرار القانون والعدل ، والحد من خداع بعض المخلوقات ومكرها ، وعلى رأسها الثعلب بطبيعة الحال .

٣ - يشكو الثعلب للذئب من أنه قد ضلل به وأكره على المشاركة فى مهمة معينة . وعندما يظهر الكلب يتوارى الثعلب والذئب فى جحرهما ، وينطلق الكلب فى التفاخر بقوته والتباهى بأمانته وثقة الناس بحفاظه على العهود وحراسته للبشر والأغنام . وينهى الكلب حديثه بالإشارة الى جرائم الذئب ، التى يسانده فيها الثعلب ، والتهديد بالانتقام منهما .

٤ - يرد الذئب بلهجة شديدة التواضع والتملق للكلب الذى يشيد بقوته . وهنا ينبرى الثعلب للرد على الذئب وتوجيه قائمة اتهامات طويلة اليه : من خيانة الصديق ، وإثارة الفتنة ، والتعدى على أملاك الأسد . ويتبع ذلك حديث للكلب تتعذر قراءته .

٥ - يعود الكلب الى الضرب على طيلة الادعاء ، فيعدد مآثره و « بطولاته » فى حراسة الحياة والملكية فى الريف والمدينة ، وزعامته لفريق من ذكور الكلاب وإناثها لايقاف أعمال السلب والنهب التى يقترفها الذئب والثعلب . ويضيف الكلب الى ذلك أن القحط والنمس كليهما يعيشان فى خوف منه . وهنا يتدخل الذئب فيعتب على الكلب لأنه لايقوم بدوره الطبيعى ، على الرغم من أن نسبه يتصل بالنار . والواقع أن هذه الإشارة الى اتصال نسب الكلب عن طريق أمه بالنار أو باله النار مسألة يكتنفها الغموض ، وربما كان لها أصل أسطورى غير معروف . ولا يكفى أن نفسر القول بأن النار هى أم الكلب وأن اخوته هم السنة اللهب التى تضى ظلام الليل - لايكفى أن نفسره بأنه مجرد صورة بلاغية أبدعها الخيال الشعري ، لأنه يرد على لسان الذئب الذى يعود الثعلب فيتهمه بإشعال النار فى الأشياء . وإذا اتخذنا النار رمزا للتدمير والتخريب ، فكيف يقال هذا على لسان الذئب فى معرض نفاقه للكلب ؟ أم أن النار لاتزيد عن كونها إشارة الى النشاط الفائق الذى يدعيه الكلب لنفسه ؟

٦ - يرد الثعلب على الذئب بالدفاع عن نفسه وعن أبويه ، ثم يشرع مخلوق غير معروف فى الكلام عن الافتراء والتزوير ، يتبع ذلك حديث الكلب عن الهجمات التى تتعرض لها الحيوانات الأليفة ، وذلك بعد انتهاء متكلم مجهول من كلامه .

٧ - ويأتى مشهد حكم أو محاكمة أمام اله الشمس والعدل شمش ، فيلج المتكلم - ويحتمل أن يكون هو الذئب - على الاله ألا يترك الثعلب بغير عقاب . ويرد الثعلب بالدفاع عن نفسه ، ويبدأ فى حديث موجه على أغلب الظن الى الذئب .

٨ - ونسمع الأسد وهو يهدد الثعلب الذى يتملقه ويحاول أن يتقى شره .

٩ ينكر الذئب - وربما كان الأرجح هو الثعلب - تهمة الهجوم على الحيوانات الأليفة ، ويتهم الكلب بالافتراء عليه كذبا .

١٠ يبدأ متحدث مجهول فى ادانة الثعلب المكار ، مما يدفع الثعلب للدفاع عن نفسه .

١١ ويرجع الكلب للدق على طبله الادعاء والتفاخر بقوته ، ويهاجم الثعلب والذئب معا فيرد عليه الأخير .

١٢ - ويأتى كلام (ربما قيل على لسان الثعلب) يتبعه الرد عليه .

١٣ - وأخيرا يأتى اتهام الكلب للذئب والثعلب بالافتراء عليه وتشويه سمعته أمام شمش وانليل ، حتى لقد وصل بهما الأمر الى المطالبة بموته . وهنا يتكلم الذئب مع الثعلب .

١٤ - وأخيرا يبدأ الثعلب فى تقديم فروض الصلاة والعبادة للاله انليل فى معبده فى نقر (نيبور) مع الخاتمة التى تنتهى بها حكاية الثعلب - أو حكاياته - التى تستند طرافتها الى قدرته على الخروج منتصرا من المآزق التى دبرت له والتهم التى كبلت اليه ، حتى لو كلفه الأمر أن يتجه - فى صحبة الذئب الذى ينقلب عليه فى بعض الأحيان كما ينقلب هو نفسه عليه - الى شمش وانليل لعرض حالته على الأخير ومطالبته بتخليصه من الكلب واصدار حكمه عليه بالموت .

وفى النهاية نستطيع أن نقول ان حكاية الثعلب البابلية لاكتفى بمحاكاة النموذج السومرى ، وانما تطويرا أساسيا . يدل على هذا أنها لا تلتزم بالخطوات المرحية فى ذلك النموذج ، من البدء بمقدمة أسطورية تنتقل منها الى المناظرة وتختتم بالقرار الفاصل من الآلهة . والأمر المحير فى هذه الحكاية أنها لاتدين الثعلب المعروف بإيذائه للانسان فى حيواناته الأليفة ، وانما تقسو على الكلب المعروف بوفائه له ومحافظة على أملاكه وأغنامه . فهل كان هدف الكاتب الشعبى المجهول هو ابراز مكر الثعلب وحيله البارة ، حبا فى الدعاية والسخرية لا فى العبرة والموعظة ؟ أم أن المقصود من الأمر كله هو اظهار مهارة الكاتب فى تدبيح العبارات الدقيقة وخلق المواقف المثيرة لحمل جمهور القراء أو المستمعين على التأمل والتفكير ؟

وأخيرا فان زمن تأليف الحكاية يمكن أن يقع فى العصر البابلي القديم - بما لا يبعد عن عهد السلالة البابلية الأولى - ولا يتأخر عن العصر الكشى ، كما أن الحكاية نفسها تركز من الناحية الفنية والأدبية على تراث ثقافى حظى فيه موضوع الثعلب بالاهتمام وتعددت أشكال صياغته سواء فى أدب المناظرة والأمثال عند السومريين أو عند البابليين والأشوريين .

واليك نصوص النسخ المختلفة كما رتبها وحققها الأستاذ لامبيرت ، مع العلم بأن الانتقال الى ترقيم جديد يدل - كما سبق القول - على الانتقال من وجه اللوح الى ظهره :

(أ) النسخة الأولى :

- ٢ - عندما (.....)
- ٤ - حبس المطر عن البلاد (.....)
- ٦ - قال الثعلب كلمة ..
- ٧ - « (لينزل ؟) المطر على البلاد ليوم واحد ، المطر .. »
- ٩ - الثعلب الذي استولى الغضب على قلبه (*) (قال كلمة) لانليل ..
- ١١ - « يا سيدى انليل ، لاتخرب ما خلقت ! »
- ١٣ - ان أعدائى بغير استثناء قد تصالحوا (.....)
- ١٤ - أولئك الذين يكرهوننى (.....) قدمك

- ٢ - .. معلم (.....)
- ٣ - (سوف) أقوم (**) سوف أقوى (.....)
- ٤ - (سوف) أقبض على رقبته ، (وسوف أخنق) حلقه ..
- ٥ - (سوف) رأسه فلا يستطيع أن يرفع (.....)
- ٦ - (سوف) أذنيه وأقتلع عينيه ..
- ٧ - (سوف) فى موضع مهجور ..
- ٨ - (سوف أسلمه) لأيدى الأسود الجائعة ..
- ٩ - وستمزق الأسود الجائعة لحمه ..
- ١٠ - فى حضرة شمس العابد ..
- ١١ - الأسد الجليل (طرحه أرضا) و فوق
- ١٢ - (قبض) على رقبته (وخنق) حلقه ..
- ١٣ - رأسه فلم يستطع أن يرفع

(ب) النسخة الثانية :

- ٢ - (.....) يجرى ، وهو مع نفسه (.....)
- ٣ - (.....) شيطان يدمر أطراف ..
- ٤ - (.....) لو كنت عرفت لما خرجت ، ولبقيت فى جحرى ..
- ٥ - حياتى الغالية ..
- مرة وثانية
- ٦ - سألت
- مثل نصيب (خالص) ، نصيبى (*) (.....)
- ٧ - وقد رحلت الآن وأبقيت على حياتك ..
- ٨ - وسوف أقدم أضحية مع كل أهلى وذريتى ..

(*) حرفيا : قال الثعلب فى غضب قلبه ..

(**) الكلمة الانجليزية تفيد كذلك معنى التنفيذ والقضاء على ..

(*) أو حصتى ..

- ٩ - دعاهم ، الكلب ، والذئب ، و
- ١٠ - بعد ذلك سيقطعون (كالثوم) ،
- كالسحب التي (.....) العاصفة ،
- ١١ - كالأفراخ المطاردة ستدق قلوبهم ،
- ١٢ - دفعا بعيدا ودخلا جحورهما
- الثعلب انسل الى قاع جحره .
- ١٣ - الذئب جثم داخل جحره .
- الكلب وقف حارسا على مداخل (جحريهما) وسعى
- ١٤ - فتح الكلب فمه وهو ينبج
- ومخيفا لهما كان نباحه .
- ١٥ - انقبضت قلوبهما حتى أفرزا المرة (**) .
- ١٦ - « ان قوتى قاهرة ، أنا مخلب طائر « الزو » ، أسد حقيقى .
- ١٧ - أرجلى تعدو أسرع من الطيور المجنحة .
- ١٨ - عند (سماع) عوائى المخيف (تجمد) الجبال وتجف الأنهار .
- ١٩ - أقعد كالشحاذ أمام قطيع (الأغنام) .
- ٢٠ - وأنا المؤتمن على حياتها كالراعى .
- ٢١ - أكلف (بالقيام) بالدورة المنتظمة فى الريف (المفتوح) وفى أماكن الشراب ، وأطوق الحظائر .
- ٢٢ - بصليل أسلحتى المخيفة أستأصل
- ٢٣ - وعلى (صوت) زئيرى يلوذ الفهد ، والنمر ، والقط البرى بالفراار .
- ٢٤ - ويعجز الطائر عن التحليق ، ولا يشق سبيله .
- ٢٥ - حظائرى لا (يجرؤ المتلصص) على نهبها .
- ٢٦ - لقد أثار الذئب غضبى .
- وأحضر (معه ؟) الثعلب حانث العهد
- ٢٧ - سأسفك دماء حشودهم ، سأقضى على حياتهم .
- ٢٨ - إله

- ١ - (سمع) الذئب كلمة الكلب
- واستولى الخوف على قلبه
- ٢ - « أيها القوى (القادر) ، يامن وهبت (الشدة) والبناس ،
- أيها العداء السريع .
- ٣ - (.....) شريكه ، الذى كل
- ٤ - معك يوجد (.....) أنت يامن
- ٥ - (.....) فى شبكتك يقع الخفيف والسريع (.....)
- ٦ - (تجلس مثل إله ، مرتديا ثوب الرهبة والهيبة .
- بلا تسسل (.....)

(★★) أى الصفراء أو المرارة .

- ٧ - قبضتكَ على (أطفالي) قاسية .
رعبك المخيف (.....)
- ٨ - أنا (.....) اطلاق سراحهم ، لقد خبرت قبضتكَ .
الثعلب أرسلني (.....)
- ٩ - جعلني أتوجه صوب بوابة الكلب (*) ، الذي يطارد (الحيوانات)
المتوحشة .
- ١٠ - ان رعبك المخيف ، الذي يفزع منه الصغار في بيتي على الدوام ،
لا يخطئني (أيضا) .
- ١١ - (و) الخوف منك ينتابني من أمام ومن خلف ، .
- ١٢ - رد الثعلب ، وهو يبكي بكاء مرا .
وقد ضاق قلبه ، وانسكبت دموعه .
- ١٣ - (و) خاطبهم قائلا ، « انت ، أيها الذئب ، صورة (مجسدة ؟) للظلم
في الظهر (**) .
- ١٤ - شرير ، يقطع رقبة صديقه (***) .
- ١٥ - لم تشعل النار في حقل (القصب) الملهب ؟ .
- ١٦ - ترسل الدخان من الدغل الجاف ؟
- ١٧ - تحرق أبار القفار ؟
- ١٨ - تصب لهيب القلوى في تنور الفخار ؟
- ١٩ - لقد راق للكلب أن يرفع قضية ضدى .
- ٢٠ - هذا هو حكم الاله ، « دع الكلب (.....) شره .
- ٢١ - (دعه) يسفك دم الأعداء ويقتلهم بأسلحته .
- ٢٢ - لقد لمست أملاك الأسد (.....)
- ٢٣ - لم تثقل همى ، تافه (****) (.....)
- ٢٤ - فتح (الكلب) فيه وهو يتكلم .
وقد أخافهم نباحه .
- ٢٥ - (وانقبضت) قلوبهما حتى أفرزت المرة .

(ج) النسخة الثالثة :

- ٣ - حيث يكون أكون هناك (.....)
- ٤ - (أنا) رقيب مدينتي (.....)
- ٥ - (أنا) مزلاج سقطة الباب وخابور الاغلاق .
- ٦ - (أنا) عند رأس النائم .

(*) ربما كان المراد بهذه الصورة الشعرية هو فم الكلب المخيف . . .
(**) أو الفيبة والنميمة والافتراء كذبا وزورا وتشويه السمعة وسائر ألوان الفدر . . .
(***) حرقيا : يقطع حنجرته أو زوره . . .
(****) أو لماذا تزيد غضبي . . .

- ٧ - (أنا) عند حظائر القطيع و
 ٨ - عندما ينقض الذئب على (.....)
 ٩ - عندما يتهور الثعلب (.....)
 ١٠ - أنظر ، سوف أفتح فمي (وسيتجمع) اخوتي .
 ١١ - اناث الكلاب المتلثلة كالنجوم فى السماء (.....)
 ١٢ - بالرغم من أن القوى يجرح ويقتل (.....)
 ١٣ - (ستنهش ..) اناث الكلاب مثل مشيط الراعى (*) .
 ١٤ - وأنا أعرف كيف أقهر أجسادهم .
 ١٥ - ان القط البرى ينشر الأكاذيب ، (وهو الآن) جاثم فى جحره .
 ١٦ - (و) النمى (رابض ؟) فى المجاريير (.....)
 ١٧ - (سمع) الذئب كلمة (الكلب) .
 ١٨ - فى طيش رد على (الكلب) قائلا .
 ١٩ - « أيها الكلب ، أمك التى حملتك هى النار ، وأبوك »
 ٢٠ - اخوتك (السنة) اللهب التى تضى الليل (.....)
 ٢١ - غير أنك (.....) الماء ، (وهو) حياة الشعوب .
 ٢٢ - ان (أعمال) البطولة التى تعرفها ، أفضالك (.....)
 ٢٣ - انليل خلقك لتساعد (.....)
 ٢٤ - أما عنا نحن (.....)
 ٢٥ - (فقد) رأينا (.....)
 ٣ - رد « الثعلب وهو يبكى بكاء (مرا) .
 ٤ - آثار الغضب فؤاده (وانسكبت دموعه) .
 ٥ - خاطب (الذئب) قائلا .
 ٦ - « ان بوابة مدينة أبيك (*) وحنجرته (.....)
 ٧ - قد صاروا ضعافا و (.....)
 ٨ - انه يعرف الجحر ، فراش (.....)
 ٩ - جوانب الجحر (.....)
 ١٠ - ان أبى لا (.....)
 ١١ - (و) أمى (.....) لحظائر الأغنام .
 ١٢ - لبن أرحم .. (.....)
 ١٣ - فى عشيرتك ، أيها الذئب ، ولد (.....)
 ١٤ - الأب الذى أنجبك انتزع (.....)

(*) هو من فصيلة النباتات الشوكية ويسمى « المود » أيضا بالدسامة ...
 (*) أى لم الذئب أو حنجرته أو حلقه ، وهو تكرار للصورة الشعرية التى وردت فى السطر التاسع من ظهر اللوح الذى دونت عليه النسخة الثانية ..

- ١٥ - (و) الأم التي حملتك (.....)
١٦٦ - وأنت ، سليلهما ، قد

(د) النسخة الرابعة :

- ٦ - أبى (.....)
٧ - أمى (.....)
٨ - قوة أبى (.....)
٩ - جريت (.....)
١٠ - فوق الحياة (.....)
١١ - فى ذلك الحين وقفت (.....)
١٢ - أنت تعرف النص ، الساحر (**) .
١٣ - لقد تخلى عن شريعة الحق والباطل (***) .
١٤ - منذ أن ظهر الثعلب وأرسلنى .
١٥ - وضعوا فى الطريق عند قدمى .
١٦ - وأنا نفسى قد استدعيت بالأمر للمحاكمة .
١٧ - (الهى) شمش ، لاتدع الظالم يهرب من حكمك .
١٨ - دعهم يقتلون الحكيم ، الساحر ، الثعلب « .
١٩ - عندما سمع الثعلب هذا (الكلام) رفع رأسه واخذ يبكى (أمام)
شمس .
٢٠ - انحدرت دموعه أمام أشعة شمس (*)
٢١ - « لاتستدعنى ، يا شمس ، فى هذه المحاكمة .
١ - من يهبط دغلى لا يخرج منه .
٢ - لايفلت منه ليبصر ضوء الشمس .
٣ - من أنت ؟ ضعيف (تتجرا) على المثل أمامى .
٤ - (بينا) قلبى يتميز غيظا ووجهى (يحتقن) شراسة .
٥ - سأكلك ولن أرثى (لك) .
٦ - سألتهمك دون مقاومة منك (.....) .
٧ - سأمتص دماءك ولن .. (.....)
٨ - سأمزق لحملك و (.....)
٩ - الثعلب يبكى (.....)
١٠ - يتلفت أمامه ووراءه (.....)

(★★) أو المشعور -

(★★★) حرفيا : جاءت أو ظهرت دموعه أمام شعاع شمس ..

(★) حرفيا : جاءت أو ظهرت دموعه أمام شعاع شمس ..

- ١١ - « أنت ، أيها الأسد (.....)
 ١٢ - أيها الفاتح (المنتصر)
 ١٣ - الوحش (.....)
 ١٤ - الجبار (.....)

(هـ) النسخة الخامسة :

- ٢ - (لم) أعض اللحم ، ولا مصصت الدم .
 ٣ - لم أمزق الجلد ، ولا سببت القرحة المؤلمة .
 ٤ - عدو ، وأنا مقيد .
 ٥ - ان كنت قد آذيت (أحدا) ، فسوف أتحمّل العقاب .
 ٦ - (.....) منذ أن أفترى الكلب على كذبا .
 ٧ - (.....) أطفالنا ، مستقر الحقيقة (.....)
 ٨ - أنا انليل .
 ٩ - لم يعض اللحم ، ولم تمص الدماء .
 ١٠ - لم أعرض الحياة للخطر .
 ١١ - الأسنان حادة .
 ١٢ - مقيد
 ١٣ - مليء بكل أنواع اوراق الدماء .
 ١٤ - لى (أو منى)
 ١٥ - مغلوب

(و) النسخة السادسة :

- ١ - ذئب (.....)
 ٢ - أحشاء وأمعاء (.....)
 ٣ - الحكم (*) (.....)
 ٤ - فى فمه يوجد (.....)
 ٥ - صدقنى ، ان تجديفه (.....)
 ٦ - انك لاتعرف الحكيم (**) (.....)
 ٧ - (ما) فى قلب الثعلب (.....)
 ٨ - الثعلب هو لص الأرياف ، وهو المتلصص على (.....)
 ٩ - انه يختبئ عن الراعى (***) (.....)
 ١٠ - يتخذ طريقه الى كل حظيرة (.....)

(*) أو القرار والاتجاه .

(**) أو العاقل ، والمراد به الثعلب .

(***) يحفر جحرا تحت الراعى ، وربما كان المقصود أنه يضلّل الراعى .

- ١١ - يراقب اللص (الذى يسطو ليلا) ، ينظر الى
 ١٢ - الراعى .
 ١٣ - يأخذ (.....)
 ١٤ - وفى ذلك الحين الثعلب الراعى .
 ١٥ - قال للصانع الحرفى : « ماذا (.....) »
 ١٦ - الكلب الراعى (.....)
 ١٧ - أجاب الثعلب ، وقلبه يتميز غيظا .
 ١٨ - (.....) أصم (.....)

(ز) النسخة السابعة :

- ١ - (فتح الكلب فمه) وهو يتكلم .
 ٢ - أخافهما نباحه .
 ٣ - انقبض قلباهما حتى أفرزا المرة .
 ٤ - شر
 ٥ - الحكيم (.....)
 ٦ - القوى (.....) الظالم .
 ٧ - هو الذى يعفو عن (.....) الاساءة للعدل .
 ٨ - الجريمة الاعمال والارتجاف .
 ٩ - من يبقى على ولد وقح (فهو) لا يحقق رغبته .
 ١٠ - الشفقة تعقب الولد الجاحد (*)
 ١١ - القوى يسمى (الى فرض عقوبة) الضربة .
 ١٢ - المحارب المأسور يجد فى طلب الحكم .
 ١٣ - الثعلب والذئب اللذان يعضان أفضل اللحم .
 ١٤ - توصلا الى اتفاق وتوسلا الى شمش وانليل .
 ١٥ - وسعيا لا يذاه الكلب ، راعبهما :
 ١٦ - عند هذا (الحد ؟) لاتترك الكلب يعيش ، دعه يموت .
 ١٧ - (لما) تملكه الفضب ، ولكن لم يلق بهما .
 ١٨ - عندما سمع الذئب هذا .
 ١٩ - كلم الثعلب (الجائم) فى جحره .
 ٢٠ - « صداقتك عاصفة ، أعصار .
 ٢١ - رعب
 ٣ - (.....) للأغنام .

(*) أو الذرية الجاحدة المجدفة .

- ٤ - (.....) القذف بالفاظ السوء .
- ٥ - (.....) خرج ودعا في معبده « الباب » !
- ٦ - (.....) تومال (*) ، وأمة أوزوما .
- ٧ - (.....) افتحا لى ؟
- ٨ - (.....) دعونى أحضر للمعبد مشعلا وأبريقا .
- ٩ - (.....) لتطرح (؟) خلفكما .
- ١٠ - وسوف أضحي مع عائلتى لالهى انليل .
- ١١ - (.....) الثعلب صلى لانليل .
- ١٢ - (.....) لم تورق .
- ١٣ - (.....) لم تنم .
- ١٤ - (.....) القائم بالصلاة يوهب الصحة .

(الشعار) (*)

- ١٥ - (لوح) « عندما قام انليل بتفتيش الأرض .
- ١٦ - (.....) أكمل .
- ١٧ - (طبقال) لوح كبير ، أصله من بابل .
- ١٨ - (.....) وفق نسخة محروقة . هذه الوثيقة ملك
مردوخ - شومى - أوسور .
- ١٩ - (.....) نابو - نادين - ابرى سليل كودورانو كتب (هذه) .
- ٢٠ - (.....) عدد السطور .



(*) هو مزار الالهة ننليل - زوجة الاله انليل الى العواصف الجبار - فى مدينة نيبور (تفسر)

السومرية .

(*) هو المثبت عادة فى الطرف الأسفل من الكتابة المدونة على اللوح : الطينى ، ويحمل بيانات

النسخ واسم صاحب الوثيقة أو كاتبها والسطر الأول منها وعدد سطورها ... الخ (ويعرف فى اللغات الأجنبية بالكولوفون) .

الأشكال التعبيرية في مثل الشعبى

(تأمل في خصائص الصياغة)

د. وليد منير

لنقل ان المثل نوع « من التشبيه التمثيل » أو من التمثيل التشبيهي ، فلن نذهب بعيدا عن أصل هيئته في الحالتين ، فهو ينهض على تمثيل الشئ وتصويره ، فيما يشير - كما يدل لفظه - الى نوع من المماثلة التي تبتغى التقريب والافهام ، فتجعل من المجرد محسوسا ومن الدهنى عيانيا ملموسا ، أى أن عرض القيمة الاخلاقية أو الاجتماعية يتم فى ضوء صورة سحيلة تقرن بين النظائر وتخلق نمطا خاصا من أنماط العلاقات بينها .

بهذا المفهوم • فهى تبسط الحكمة فى نسيج قصصى ، وتربطها بالفعل والشخص والتحول فى السياق • ولكن المثل الشعبى ، كما عرفناه ، انما ينزع نزوعا آخر ، اذ يبلور الحكمة فى ملفوظ خالص ، مختصر ، ومقطر • انه يكشف عنصر السرد التفصيلي فى القصصية النهائية لهذا السرد ، ويلتقط دون التفاف بؤرة المعنى - يلتقط النواة المركزية تاركا ما حولها •

المثل الشعبى اذن يجرد الحدث event من أفعاله actions وشخص فاعلية actors لينفذ مباشرة الى جوهره ، الى الدلالة الأخيرة ، ويحولها الى قانون •

ولما كان عليه أن يستبدل فاعلية العرض والتمثيل بفاعلية أخرى يقوم عليها فعل التكثيف ، فقد كانت (المفارقة) بمستوياتها المتدرجة محورا

يقول تعالى : « ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء تؤتى أكلها كل حين باذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون • ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار » (*) • (ابراهيم ، آيات : ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦)

ويقول ايضا : « ضرب الله مثلا عبدا مملوكا لا يقدر على شئ ومن رزقناه منا رزقا حسنا فهو ينفق منه سرا وجهرا هل يستوون الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون • وضرب الله مثلا رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شئ وهو كل على مولاه أينما يوجهه لا يات بخير هل يستوى هو ومن يامر بالعدل وهو على صراط مستقيم • النحل ٧٥ ، ٧٦ » •

وربما كانت « الحكاية الشعبية » أقرب الى المثل

أوليا لتشكيله ومناطاً بادئاً لتأثيره فى كثير من الأحيان . كما كان (الجناس الصوتي) أو السجع بعداً ثانياً من أبعاد هذه الفاعلية . وثالثاً فإن التناسب النحوى فى الوحدة التركيبية للجملة ، وهو ما يتجلى فى نمط التكرار والتوازي ، بعد لافت ومهم فى طبيعة الصياغة .

١ - المفارقة :

تنطوى طبيعة المفارقة على معنى من معانى التضاد ، ومعنى من معانى الازدواج ، ومعنى من معانى التبادل بين الخفى والواضح .

وقد عدد « دى . سى . ميوميك » فى كتابه الفصل عن (المفارقة) أشكالاً مختلفة منها . واجتهد اجتهداً واضحاً فى رصدها وتصنيفها . بيد أننى أتساءل : أى نوع من المفارقة ، ذاك الذى ينطوى عليه المثل السائر ؟ هل مفارقة اللفظ ؟ هل مفارقة الفعل ؟ هل مفارقة الحال ؟ قد نستطيع أن نصل الى اجابة مقنعة اذا قمنا أولاً بفهم الدلالات المتعددة للمفارقة التى يحتوئها هذه المثل . فهناك ما يمكن أن نسميه « دلالة علم التناسب » :

* سبع صنایع والبخت ضایع .

* أقرع ونزهی .

* بعد ما شاب ودوه الكتاب .

* حسنة وانا سيدك .

وهناك ما يمكن أن نسميه « دلالة الاستحالة » :

* العين ما تعلاش على الحاجب .

* ايد لوحدها ماتسقفش .

وهناك ما يمكن أن نسميه « دلالة الاتاحة » :

* لو كانت الأسامي بفلوس

كانوا سموا الأعمى فانوس .

* الى معاه قرش محيره

يجيب حمام ويطيره .

وهناك ما يمكن أن نسميه « دلالة التعاكس » :

* فى الوش مراية

وفى القفا سلاية .

* قلبى على ولدى انفطر

وقلب ولدى على حجر .

* يخلق من ضر العالم فاسد .

وهناك ما يمكن أن نسميه « دلالة المجاوزة » :

* اعمل الخير وارميه البحر .

* غلشان الورد ينسقى العليق .

وهناك ما يمكن أن نسميه « دلالة الاستبدال » :

* ضل راجل ولا ضل حيط .

* حمارتك العرجا تغنيك عن سؤال اللثيم

* نص العمى ولا العمى كله .

وفى الوسع بالطبع تصنيف مجموعات أخرى من الدلالات المتنوعة . بيد أن المجموعات الست المقترحة سابقاً تكفى لاعطاء صورة عامة لفهم مستويات المفارقة فى المثل الشعبي واستيعاب ظلالها .

ومن هنا نستطيع القول ان (المفارقة) التى ينطوى عليها المثل الشعبي هى مفارقة (التقاء ماضى الخبرة بحاضر التجربة) ، أى أنها مفارقة (الاحالة) ، فالمثل يضرب للتدليل على معنى موقف آتى يتعرض له الفرد فلا يفعل الا أن يحيل هذا الموقف على الخبرة الماضية للجماعة الشعبية ليعيد انتاج الدرس المستخلص فى سياق جديد ، مشيراً الى عنصر التشابه المشترك بين مضمون الوقائع السابقة وبين مضمون الواقعة الجديدة . وكان المثل الشعبي يدمج اللحظة الذاتية فى نسيج التاريخة الكلية للجماعة فيتبدى بوصفه وسيطاً مفهوماً بين لحظتين : لحظة الذات الحاضرة ، ولحظة المجموع الغائبة . وهو بوصفه (حكمة) انما يتعالى على نسبية الواقعة الفردية فى الآن والها ليردها الى نموذجها العام والشامل الذى ينتظمها فى حركة دائرية عبر الزمن الكلى . المتن الشعبى هو التجلى الخالد لمطلقية التجربة ، ولديمومتها . وهو الانحياز لصالح الثابت فى الخبرة الاجتماعية على حساب المتغير فيها . وتنبع هذه المفارقة فى الأساس من فلسفة خاصة لرؤية الكون والانسان والعالم ، كامنة فى الوعى او اللاوعى . وهى مفارقة تعبر عن آلية الاحتكاك بالواقع ونمط الاستجابة له على صعيد ممارسة

* من خرج من داره - أثقل مقداره ،
* يا مآمنة للرجال - يا مآمنة للميه في
الغربال .

* الى معاه قرش محيره - يجيب حمام
ويطيره .

الجناس الصوتي أيضا يفترض (الوقف)
مرتين . وهو بهذا يعطى مجالا نفسيا للتردد بين
قطبي التضاد الشكلي الذي ينطوي على تماثل
مضموني . وهذا التردد يبدو ممتعا على مستوى
التأمل الصوري كما يبدو مشيعا كذلك على
مستوى اللواك الصوتي ، مما يفضي الى نوع من
أنواع التوحد بالملفوظ ، واستعادته ، وتكراره ،
واستطابة تصاديه . بذلك يمثل المقول تيارا باطنا
في النفس تسهل استثارته وقت الحاجة . وقد
تكون هذه الفاعلية النفسية للتأثير الصوتي هي
أحد الميكانيزمات الدعائية الحديثة التي وظفتها
إعلانات التلفاز لترويج السلع الاستهلاكية بين
الجمهور مما يدل على تأصل الاستجابة الجماعية
لهذا اللون من التوصيل البلاغي .

الجناس الصوتي من جهة ثالثة يجرح نثرية
النثر ، ويخرج بنظام الكلام العادي عن عاديته ،
ويرقش الحوار المتبادل بين اثنين في لغة غير موقعة
بإيحاء مقصود عن طريق المثل المضروب ، المثل
الذي يمثل (تركيبا مسكوكا) داخل تركيبات
الكلام ذاته .

٣ - التناسب النحوي :

أشار « جاكوبسون » الى (التوازي) بوصفه
أحدى الخصائص النحوية للشعر . بيد أنه يعد
أيضا بعدا من أبعاد الفاعلية الصياغية في المثل
الشعبي . ويفصد بالتوازي تكرار الصيغة الصرفية
للجمله في شكل سياق متتابع . ويلحظ نظام
التوازي كذلك في أنماط فنيه أخرى كالحكاية
الشعبية (وقد أشار « جاكوبسون » نفسه الى
ذلك في مقاله المشهور عن شعرية النحو ونحوية
الشعر) كما يلحظ في بنية التعبير الأسطورية
التي تحتويها أسفار التكوين والطوفان والفردوس
المفعود البابلية والآشورية والعبرية القديمة .

ويخلق التوازي نوعا من التعادل الصوتي
المتبادل بين الوحدات اللغوية لأنه ينبع أساسا من

الوجود ، ولكنها تلتئم في نسيجها بخيوط
المفارقات الصغرى على صعيد الحال والفعل والكلام
وتنظم أطرافها (الورد/العليق ، مراية/سلاية ،
الشحاذ/السيد ، الشيب/بداية التعلم ، تعدد
المواهب/سوء الحظ) . وتساوى الطرفين
المتناقضين أو افضاء أحدهما الى الآخر أو اجتماعهما
في سياق واحد هو الذي يولد المفارقة الصغرى
التي تشي بالتضاد الصريح في أكثر مظاهره حدة
ومباشرة . وقد يندرج هذا التضاد في مستوى
أقل نتوءا وصرامة فيأخذ شكلا ضمينيا لا ينتج
بالضرورة دلالة عدم التناسب أو دلالة التعاكس
(وهما أبرز دلالات المفارقة حدة) وإنما ينتج
دلالات أخرى كلاستحالة (ايد لوحدها ماتسقفش)
والإتاحة (لو كانت الأسامي بفلوس كانوا سموا
الأعشى فانوس) والمجازة (اعمل الخير وارميه
البحر) والاستبدال (ضل راجل ولا ضل حيط) .

وتعمل السخرية والحسرة والعجب والمعارضة ،
بوصفها وسائل تعبيرية تقضخ الخلفية السيكو -
سوسولوجية للقول ، على إبراز المفارقة الكامنة ،
وتأصيلها ، وتعميق تأثيرها في غير حالة .

٢ - الجنس الصوتي :

التسجيع هو العنصر السمعي الذي يجعل
للملفوظ الشفاهي تأثيرا أكبر وأشد فاعلية في
حافظة المرء ، وهو نتيجة لتشديده غالبا على طرفي
التضاد ، إنما يحفظ للازدواج الذي تنسم به
المفارقة موقعه الدائم في الذاكرة ، ويجعله سهل
الاستدعاء مرة بعد أخرى .

* لبس البوصة تبقى عروسة .

* أجرى جرى الوحوش غير رزقك لم
تحوش .

* يا جحا عد غنمك : واحده قايمه وواحدة
نايمه .

وان لم يحفظ الجنس الصوتي الازدواج المقصود
في عملية المفارقة عن طريق تأكيد طرفي التضاد ،
فهو يحفظه بطرائق أخرى أبرزها التناسب
التركيبى أو التعادل الموقعي بين بعض الحروف
والكلمات في شطري الجملة .

* قفة لها ودنين - يشيلوها اتنين .

التناقض والمعنى :

تتنوع أشكال التعبير وخصائص الصياغة تنوعاً ملحوظاً في المثل الشعبي ولكنها تتوحد تحت شرط التكثيف والاختزال . أما المعاني المختلفة التي تقصد إليها الأمثال ، وتسوقها في شكل حكمة قاطعة فهي تتناقض أحياناً تناقضاً لا لبس فيه . فما مصدر هذا التناقض ؟ وما تفسيره ؟

إذا كان الشكل يصوغ المعنى ، فإن المعنى يصوغ الواقع والتجربة . وربما كان تقاطع المعاني وتناقضها في فضاء التمثيل اللفظي للوقائع والتجارب تعبيراً عملياً حكيماً عن مجموعة المتغيرات في منظومة الثبات الكلية ، وإشارة لأمحة إلى النسبي والمنقطع في الدائم والدائري . كما لو أن التوازن دائماً يحدث من انتظام الشامل للجزئي ، واندرج المختلف في المؤتلف .

إن نظرة متأملة وطويلة إلى مشهد التناقض لتفضي بنا إلى إدراك دلالة الزوايا المتقطعة في الرؤية :

- ١ - القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود .
- انفق ما في الجيب يأتيك ما في الغيب .
- على قد لحافك مد رجلك .

- ٢ - الصبر مفتاح الفرج .

إلى يعمل ضهره قنطرة يستحمل الدوس .

- ٣ - لبس البوصة تبقى عروسة .

أش تعمل الماشطة في الوش العكر .

- ٤ - يخلق من ضهر العالم فاسد .

أكفى القدرة على فيها تطلع البنت لأمها ،

- ٥ - ضل راجل ولا ضل حيط .

يا مآمنة للرجال . يا مآمنة للميه في الغربال

إن خبرة الجماعة الشعبية ليست في مجموعها خبرة مركبة ولا مجردة ، بل خبرة بسيطة ومحسوسة . ولذلك فهي تلتحم بالوجود في تفصيلاته المختلفة وتمكسها في أمانة المرأة . أنها تفترض السياقات المتباينة لوقائع الوجود نفسه ، ولا تصهرها في سياق واحد كالسبيكة المضغوطة .

تدور الصيغة الصرفية ، ويعد شكلاً من أشكال « لذة اللعب » في الكلام ، كما يشبه ما يسميه البلغاء القدماء « رد العجز على الصدر » ، ويؤدي أحياناً إلى ما يمكن أن نطلق عليه (التبادل المضموني) سواء عن طريق « التقابل » أو « التناظر » فيما يؤدي أيضاً إلى ما يعرف باسم (التداخي) . بيد أن (التوازي) في المثل الشعبي يتم بشكل مشطوف ومكثف ومسنون لأن المثل لا يجاوز وحدة كلامية واحدة أو وحدتين من الكلام ، ولأنه ينزع إلى بلورة ما في الحكاية أو المقطوعة النصية من دلالة جوهرية في أقل مساحة ممكنة من التعبير .

لننظر :

حرف عطف

* في الوش مراية و في القفا سلاية

جار + مجرور + اسم

جار + مجرور + اسم

* السلف تلف و الرد خسارة

مبتدأ + خبر مبتدأ + خبر

حرف عطف

حرف عطف

* إن سرقت اسرق جمل و إن عشقت

اعشق قمر

أداة + فعل شرط + أمر + مفعول

أداة + فعل شرط + أمر + مفعول

نفي

* قيراط حظ ولا فدان شطارة

مضاف + مضاف إليه

مضاف + مضاف إليه

* الباني طالع و الفاحت نازل

مبتدأ + خبر مبتدأ + خبر

حرف عطف

و (التناسب النحوي) في المثل الشعبي من أبسط صور التناسبات النحوية كما رأينا . وهو ما يتوافق مع المضمون العميق لبساطة الحكمة ، وما يسهم في محو أي شكل من أشكال التعقيد في آلية التلقي ، وما يؤكد أخيراً تأكيداً واضحاً موضوع التقابل أو التناظر ويبرز أطرافه في غير جهد .

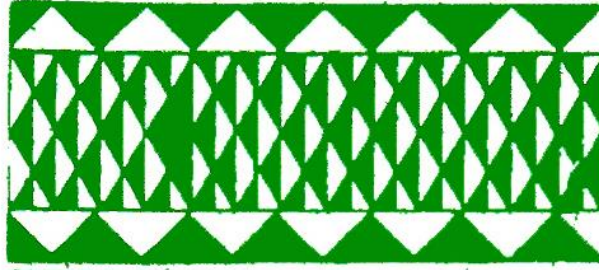
توازنه ، وفى حيوية حركته ، وفى انكشافه على أكثر من وجه . وبالمثل يمكن النظر الى المعنى الذى يصوغ هذا الوجود بالطريقة نفسها . المعنى هنا كتاب (أحوال) تتوازى وتتقاطع ، تمضى فى حيويتها عبر أكثر من اتجاه ، وتكشف عن أكثر من وجه للحكمة أو للممارسة ، وتحقق قدرا من التوازن فى حياة الانسان .

ان خصائص صياغة المعنى أيضا تفترق وتلتقى فى آن . ولها توافيقها وتباديلها ، لها تناسبها وحراكها . ولكنها تظل ، دون شك ، مشدودة الى نموذج عام وشامل ، يجنح فى صورته المتعالية الى نوع من الديمومة ، والى أفق زمان كلى لا تنصرم دائريته ، ولا يروغ ايقاعه البتة .

وفكرة السياق هنا فكرة مهمة بمعنى أن : متى ؟ وكيف ؟ وأين ؟ ولماذا ؟ هى الأدوات التى تحدد صحة شيء ما تحت هذا الشرط ، وخطأ الشيء نفسه تحت شرط مغاير .

ثمة احتمال آخر للفهم ، مؤداه ما يلى : اذا كانت فكرة التناقض ذاتها جزءا لا يتجزأ من صميم الوجود ، من طبيعته ومن ماهيته ، ومن صيرورته . واذا ما كان وعى الجماعة الشعبية يعكس فى بساطة حالة الوجود بما هو هو . فما الذى يمنع أن يكون مظهر التناقض مندسا فى الخبرة ذاتها ، وناظرا الى كيان المعنى الذى تفرزه ؟

ان التناقض الموجود فى الوجود لم ينل من كتلة الوجود ، ولم يهدد بانهياره ، بل ربما ساعد فى



العلاقة بين القصص الشعبي والقصص الأدبي

د. مرسى السيد الصبيح

بداية إذا أردنا الحديث عن العلاقة بين القصص الشعبي والقصص الأدبي فانه بالاحرى ان نميز أولاً بين انواع الانتاج الادبي العربي المتمثلة في الادب الرسمي والادب العامي والادب الشعبي حيث أن لكل نوع مجموعة من السمات تميزه عن غيره كي نستطيع أن نصل الى ما نصبو اليه فالادب الرسمي (١) (هو أدب الصقوة أصحاب المراكز الرفيعة والمستويات العليا سواء تانت في الغنى أو السياسة أو الثقافة لهذا فان مبدع هذا ادب لا بد أن يتخير له موضوعاً من الموضوعات التي تدخل في دائرة اهتمام أصحابه وأن يصوغه في لغة فصحي تتحرى أقصى درجات الفخامة والفضامة والأناقة والتصنع . ولما كان هذا الأدب لا يدخل في اهتمام أصحابه عموم الناس وسوادهم فانهم لا يعطونه أى اهتمام ويعيشون بعيدين عنه حيث يضعه أصحابه مرصوفاً فوق دُرف المكنبات ثم يأتي الاستعمار الثقافى ليفرضه على الدراسات الأدبية ويفرغ له وحله الميدان فى المدارس والجامعات مدعياً أنه الانتاج الوحيد الذى يمثل فن العرب الأقدمين وتحت هذا اللون من الأدب يدخل كل شعر المديح والهجاء الذى شغل العصور الأولى من تاريخ أدبنا العربى كما يدخل تحته أيضاً شعر المناسبات (٢) أما رواد الأدب الحديث (٣) فحيك لهم ٠٠ مؤامرة استعمارية ذات بريق خادع ٠٠ لكن سرعان ما اكتشفوا حبالها وتخلصوا منها بعد أن انجلت الحقيقة أمام أعينهم فراحوا يبذلون من الجهد المخلص الحميد ما كان له أكبر الفضل فى إقامة صرح النهضة الثقافية العربية المعاصرة بل وما كان له دور ايجابي فعال فى إشعال الثورة العربية الشاملة والتخلص من الاستعمار وبناء المجتمع العربى الناهض (٤) .

(١) يقصد الباحث بالادب الرسمي ذلك الشعر العربى القديم .

(٢) د . محمود ذهنى بين الادب الشعبى وادب الطفل مقال بمجلة الفنون الشعبية العدد ٢١ سنة ١٩٨٧ .

(٣) من هؤلاء الرواد د . طه حسين - توفيق الحكيم - أحمد شوقى وغيرهم .

(٤) د . محمود ذهنى الادب الشعبى العربى - مفهومه ومضمونه مطبوعات جامعة القاهرة ١٩٧٢ ص ٩ . ١٠ .

(فمثلاً يذهب د . طه حسين الى باريس ليعود بنظرية الشك فى الشعر الجاهلى ويقدم كتابه فى الشعر الجاهلى الملوث بقصائده منحولة وضعت فى العصور الإسلامية المتأخرة واستندت زوراً الى أسماء جاهلية بعدما تحدث ضجة كبرى من المدافعين عن الادب العربى الى ان تنبه د . طه حسين وغير اسم الكتاب الى الادب الجاهل وراجع نظرياته مرة أخرى) . . .

لأن يكون شعبيا فيدخل في نطاق الأدب الشعبي ويخضع لمقتضياته التي أهمها الصيرورة بين جمع أفراد الشعب والبقاء على الزمن منتقلا من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر يشبع الحاجات النفسية والوجدانية والعاطفية للناس كل الناس ويعبر عن مشاعرهم من فرح إلى حزن ومن يأس إلى أمل ومن حب إلى كره ومن واقع إلى خيال ومن حقيقة إلى وهم وهو في كل ذلك يدفع الناس إلى النزوع نحو الخيال أكثر راحة وأكثر تطلعا نحو مستقبل أفضل .

والأديب الفنان لا يستطيع أن يصف نفسه أديبا رسميا أو عاميا أو شعبيا ولكنه يحكم كونه فنانا ينتج ما ينفع به فان حاز انتاجه خواص ادب الرسمي كان رسميا أو أخذ سمات ادب العامي كان عاميا أما إذا اختارته جماهير الشعب لنضمه إلى مؤائدها الفنية وغذائها الروحي فانه بذلك يكون أدبا شعبيا (٣) .

ومن هنا يمكن القول أن الأدب الشعبي بطبيعته هو (أدب حياة) . حياة الإنسان داخل مجتمعه . ذلك المجتمع الذي هو خلية حية داخل المجتمع الإنساني ككل . لذلك حينما يتوجه أديب ما إلى استلهم مواد من ماثورات مجتمعه لابد وأن يدرك أن إبداعه الحديث هو محاولة جادة للكشف من جديد عن القيم الإنسانية العليا في هذا الإبداع الشعبي . وأنه يعمل الأدبي الحديث يضيف حداثة على القديم كما أنه يعطي أصالة لإبداعه الأدبي الحديث في تواصل ثقافي بين ما كان وبين ما هو قادم في مستقبل الأيام . فالإبداع الأدبي هو استشراق للمستقبل وليس محاكاة لما كان وهو إضافة من ذات الأديب إلى واقع ما هو كائن في الحياة (٤) .

لذا فالأديب الذي يستلهم قصة أو حكاية شعبية في موضوع حديث لابد أن يكون لديه (حرية إعادة صياغة هذه القصة أو الحكاية أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وإدخال عناصر جديدة لأن العمل

والأدب العامي (هو ذلك الذي يحصر نفسه في نطاق اجتماعي ضيق حيث يقدم نفسه لعدد قليل من البشر تجمعهم لهجة لغوية واحدة فينغلق فهمه على أصحاب اللهجات الأخرى للغة نفسها ولا يهتم إلا بالأحداث الجارية لتلك الجماعة فيبتعد عن الوجدان الإنساني العام أو المشاعر البشرية المشتركة وبذلك لا يعنى إلا أصحاب لهجته وفي إطار الأحداث الراهنة التي يعالجها ويزول تأثيره عليهم بمجرد زوال الحدث أو المناسبة التي قيل فيها . .

واللهجات العامية ليس لها نظام لغوي خطي خاص بها ولذا فانها عادة لا تدون وإذا أريد لها التدوين فانها تستعير النظام اللغوي الخاص بلغتها الفصحى وتلك لا تفي باحتياجاتها الصوتية ولا سيما في الانتاج الأدبي الذي يعتمد على النبر والمد والغن وموسيقى الكلمات ولهذا فان الأدب العامي لا يكتب له البقاء لأنه لا يدون . وإذا دون فلا يمكن قراءته قراءة صحيحة بحروف اللغة التي استعارها (١) .

أما الأدب الشعبي فهو (الذي يصل إلى مجموع الشعب بكل طبقاته ومستوياته وأفراده أو بمعنى أصح هو الأدب الذي يختاره الشعب حيث نجد أنه يعبر عن شعوره الجمعي العام ويؤدي له مهام الفن في الحياة التي تبدأ (بنقل التجربة الوجدانية وتنتهي بالتسلية والترفيه وما بين البداية والنهاية عدد كبير من المهام التي تتفاوت من عمل أدبي إلى آخر) (٢) .

وبالتالي فالأدب الشعبي ينتج أساسا باللغة العامة حتى يستطيع الوصول إلى جميع أفراد الشعب ولا غضاة بعد ذلك في أن تتناقله كل جماعة بلهجتها الخاصة وإن استمر محتفظا بخصائصه الشعبية . . وقد يكون هذا العمل الأدبي نشأ أولا في حظيرة الأدب الرسمي أو ربما حظيرة الأدب العامي ولكنه مس وترا مشتركا عند مجموع الشعب واستحوذ على الصفات التي تؤهله

(١) د . محمود ذهني الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه مطبوعات جامعة القاهرة ١٩٧٢ ص ٣٥ إلى ٤٨ .

(٢) د . محمود ذهني - تذوق الأدب طرقه ووسائله - الأنجلو المصرية ص ٣٣ - ٣٤ .

(٣) د . محمود ذهني بين الأدب الشعبي وأدب الطفل مجلة الفنون الشعبية العدد - ٢١ - ١٩٨٧ .

(٤) صفوت كمال استلهم عناصر من الفولكلور في الإبداع الفني الحديث مجلة الفنون الشعبية العدد ٦٨ -

البناء الفني للعديد من أعمال الروائيين الغربيين وكذلك في أعمال أدباء عرب محدثين (٢) .

القصص الشعبي والأطفال ..

هل يمكن تقديم القصص الشعبي للأطفال أم لا ؟ (٤) .

البعض يرى (٥) أنها مادة سيئة مليئة بالأحداث المفزعة والشخصيات المرعبة التي تهدد أمنهم الداخلي وتشعرهم بعدم الاطمئنان في هذا العالم أما البعض الآخر فيرى (٦) أنها تنير الخيال وتوسع الآفاق وتنير العقول وهي بهذا تعادل الأعمال الروائية لكبار الكتاب وأن مذاقها لدى أطفال عصرنا هو نفس مذاقها لدى الأجداد منذ آلاف السنين ..

ونحن نرى أن الحكايات الشعبية لا بد وأن تقدم لأطفالنا وشبابنا في ثوب عربي أصيل يعيد اليهم سلوكهم وقيمهم وأخلاقياتهم العربية الأصيلة التي تناسوها .. ذلك لأن (الحكايات الشعبية تحرص على تأكيد قيم وأخلاقيات المجتمع في مختلف أشكاله ووسائله في تعبيرها الفني كما تقدم النماذج الواقعية في إطار فني إنساني يجد فيها المتلقي نماذج يحاكيها في سلوكه اليومي وتمثل في القدوة الحسنة والموعظة الطيبة التي تهديه سواء السبيل في معاملاته مع غيره وتنظم له علاقاته مع كل ما يحوط حياته في بيئته الاجتماعية والطبيعية كما تقدم له نماذج من السلوك القويم وأنماط من المثل العليا تدفعه الى الاقتداء والاهتداء بها وتحثه على المثابرة والصبر وتفتح له آفاقا رحبة من الأمل المتجدد (٧) .

الذي يقدمه الأديب هو عمل منسوب اليه أساسا وإن اعتمد على عناصر من حكايات شعبية وهو عمل ابداعي خاص يوظف فيه جانباً من التراث الشعبي توظيفاً فنياً جديداً في إطار من خبرة الأديب المعاصر الفنية ومعرفته بعناصر تراثه الشعبي ووظيفة كل عنصر من تلك العناصر في بنائه الأدبي الأصلي وسياقه الثقافي العام ووظيفته الاجتماعية ..

والقصص الشعبي بوفرة عناصره وثرأ أنواعه يعتبر أكثر أشكال التراث الشعبي الأدبي مرونة في استلهاً أو اقتباس عناصره في أعمال فنية وأدبية حديثة كما أن القصص الشعبي بطبيعته الثقافية الحية وقدرته على الانتقال من مكان الى مكان ومن جيل الى جيل ومن لغة الى لغة يعتبر من أكثر أنماط الإبداع الشعبي العالمي التي تتداخل أو تتماثل العناصر المكونة لبعض أشكاله وإن تميزت قصص كل مجتمع وكل مجموعة لغوية عن غيرها بسمات وصفات خاصة (٨) .

هذا وقد تميزت الثقافة العربية عبر حقب التاريخ بمروياتها الشفاهية بل (لقد ظل للعرب قيمتهم الفنية الخاصة في صياغة فن الرواية من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم في الرواية صورا جديدة كل الجدة سواء كان ذلك من خلال تلك الحكايات التي نشأت عندهم أم تلك التي أخذوها من الشعوب الأخرى) (٩) .

كما (ظل لآلف ليلة وليلة منذ أن نقلها أنطوان جالان في أوائل القرن ١٨ من العربية الى الفرنسية شهرتها العربية على الرغم من تعدد الآراء في مصادرها وكذلك تأثيرها المباشر والواضح في

(١) صفوت كمال .. الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال - مقال بمجلة الفنون الشعبية العدد ٢٥ القاهرة -

ديسمبر ١٩٨٨ ص ٨١ .

(٢) فون دير لاين - الحكاية الخرافية ترجمة د. نبيلة إبراهيم ص ١٩٩ .

(٣) د. فؤاد حستين - قصصنا الشعبي - دار الفكر العربي القاهرة ١٩٤٧ - الفصل الخاص بقصصنا في الغرب

ص ١٧ ص ٢٣ ..

(٤) عبد التواب يوسف .. الأطفال والأدب الشعبي - مجلة الفنون الشعبية العدد ٢٣ مارس ١٨٨ ص ١٧ - ٢٣ .

(٥) تولكين .. أحد كتاب الأطفال العالميين وله دراسة في منتصف الستينيات أعلن فيها معارضة تقديم القصص

للأطفال ..

(٦) أندور لانج - مؤسس علم الأساطير ولد ١٨٤٢ وتوفي ١٩١٢ وكان صحفياً ورجل أدب ومن دراساته المادة والأساطير

وحكايات بيرو الشعبية والسحر والدين .

(٧) صفوت كمال الأطفال والأدب الشعبي والفنون الشعبية العدد ٢٥ ص ٨٧ .

لذلك (كانت ومازالت مهمة الأديب المعاصر الذى يقدم مادة أدبية للأطفال هي مهمة صعبة من حيث ضرورة وعى ما يعيه الأطفال وإدراك ما يحمله التراث الشعبى من مقولات وأحداث يمكن أن تتوافق مع معطيات العصر وما يتلقاه الأطفال من معارف .. ومعلومات حديثة) (١) ..

وبالتالى فنحن نتفق مع أصحاب رأى الثانى فى أن تقديم القصص الشعبية يثير الخيال ويوسع الأفق وينير العقول ولعل دليلا فى هذا ما يمكن أن نلاحظه فى أطفالنا عندما نقوم بالحكى لهم فاننا نلاحظ أن الطفل يبدأ فى خلوه مع نفسه أو مع أطفال مثله حيث يقوم بالرواية بأسلوب جديد وبطريقة جديدة وبخيال جديد من نبت أفكاره هو .. وعليه فيصبح عقله مؤهلا لتقبل أى مقولة وأى حدث سواء كانت مفزعة أو آمنة .. مرعبة أو مطمئنة .. فالأمر بالنسبة له سواء ..

يضاف الى هذا أن الأسلوب التربوى الذى يقصد من وراء الحدوثة الشعبية يستخدم التخويف والتحذير كى يوجه الطفل توجيهها سليما وليس القصد من وراءه أرهابه أو إفزاعه أو تخويفه كما يرى أصحاب رأى الأول ..

إذا (فالحكايات والقصص الشعبية بسماتها تعطى للأديب مجالا رحبا من مجالات إمكانات توظيف عناصرها فى بناء فنى جديد يتوافق مع القدرات الإدراكية للأطفال وكما تعتمد الحكايات الشعبية على قدرة رواتها فى تركيب حكايات جديدة من عناصر حكايات قديمة أو سابقة فى شكل متناسق مترابط العناصر وفى بناء فنى كامل التكوين فإن إمكانية تكوين حكايات جديدة تعتمد على عناصر

من حكايات شعبية قديمة أو محدثة هو أمر يعتمد على مهارة الأديب المعاصر فى القدرة على تركيب حكايات جديدة للأطفال تتوافق فيها عناصر الماضى مع عناصر الحاضر فى سياق فنى لا يغفل رؤية المستقبل وفى بناء غنى متميز يعنى الملكات الفنية والقدرات الإدراكية للأطفال وبحيث تكون هذه المادة القصصية هي مادة مقنعة لمتلقيها) (٢) ..

ومن هذا المنطلق بدأ الأدب العربى المعاصر يتجه الى العناصر التراثية سواء أكان هذا التراث تراثا اسطوريا أم دينيا أم تاريخيا بغية استلهم هذه العناصر وتوظيفها فنيا فى نسيج العمل الأدبى وعليه (يكون الأدب الشعبى قد أثر فى أدبنا المعاصر على طريقتين .. طريق مباشر والآخر غير مباشر) (٣) .. أما الطريق المباشر فيتمثل فى الحكايات والسير التى مازال الكتاب والأفراد يكتبونها مستوحين فيها جو الحكاية الخرافية الشعبية ومثال ذلك مجموعة الحكايات والسير للباحث والكاتب الفولكلورى الأستاذ فاروق خورشيد الذى له ابداعات فى الأدب والصحافة والاذاعة وكذا الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ومن أمثلة ابداعاته سيرة على الزبيق (٤) فى بلاد بلاد السندباد (٥) سيف بن زى يزن (٦) وعلى الأرض السلام (٧) ارم ذات العماد (٨) .. الملك الصالح (٩) عالم الأدب الشعبى العجيب (١٠) وغير ذلك ..

ودليل هذا الطريق المباشر يتمثل فى حكاية « كليب وحسان اليماني » (١١) التى نجد لها صدى فى الصياغة المعاصرة لسيرة على الزبيق للأستاذ فاروق خورشيد ..

(١) المصدر السابق ص ٨٦

(٢) المصدر السابق ص ٨٦

(٣) د. نبيلة إبراهيم أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ص ١١٠

(٤) على الزبيق فاروق خورشيد دار الشرق بيروت الطبعة الأولى ١٩٨١

(٥) فى بلاد السندباد فاروق خورشيد سلسلة الهلال العدد ٤٣٨ - ١٩٨٦

(٦) سفن زى يزن - فاروق خورشيد - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧

(٧) وعلى الأرض السلام - فاروق خورشيد

(٨) ارم ذات العماد (مجلة الفنون الشعبية) العدد ٢٢ - مارس - ١٩٨٨

(٩) الملك الصالح أيوب (مجلة الفنون الشعبية) العدد ٢٤ الهيئة العامة للكتاب ص ٢٢ - ٣٨

(١٠) عالم الأدب الشعبى العجيب - فاروق خورشيد - دار الشرق - بيروت - ١٩٩١

(١١) الراوى عبد الحليم على عبد العال - الحلوات مركز الابحاثية شرقية ١٩٨٩/١٧ وهي واحدة من الحكايات التى تضمها سيرة الزير سالم ..

(ظهر في الكون فارس اسمه كليب خلفه ربيعه الصالحين وكان حسان اليماني هو الذي قتل ربيعه أبو كليب ولما انتقل ربيعه قعد حسان ياخذ الناس الجيزة وعشر المال وفي يوم بعث الوزير الانكشاري يجيب المال - في الوقت ده كليب لسه صغير .. وكان الوزير الانكشاري لما يجي يأكل كان يحط الصينية على رأس الفارس ويأكل ولما يخلص يقوم يمسح ايده في دقن الفارس الي شايل الصينية فشافه كليب وزعل زعل شديد ما عليه من مزيد فسأل أمه عن كده فقالت له يا بني داه حسان اليماني الي قتل أبوك .. فقال لها يا أمه شدي لي على السرج الي على المهر بتاعى علشان أرد المال .. فشدت له السرج على المهر بتاع أبوه فخلت الي ورا قدام والي قدام ورا فقال لها يا شيخه أعد لي السرج فقامت عدلت السرج وزغرقت لما عرفت أنه فارس وبعدين ركب على الحصان وانحزم ومشى وراهم وهما واخدين المال .. قال لهم .. (يا واخدين المال ردوا المال كرامة لخاطري والا خذوني وياه) فاطلع الوزير الانكشاري قام لقي عيل صغير راكب على حصان فقال مين يروح يقص رأس الولد ده ويحجب المهر الغاليين .. فرجع له عبد اسمه حلفون أسود وفارس قام قطع دماغه كليب .. فرجع له عشر فوارس فخلى كليب دمهم على الثرى سايل يعنى موتهم ورد المال .. فلما بطى المال على حسان اليماني قام قال للرمال (اضرب الرمل وحصد الأشكال وشوف المال بتاعنا بطى ليه ؟) في الوقت ده نام حسان اليماني فشاف رؤيا قام قال رمال يارمال فسر لي حلومي لأحسن أنا يارمال من الحلوم مانيش مرتاح .. أنا ريت يارمال أن النيل ايجا بلادنا وعالي من فوق الجبال وساح أنا ريت يارمال تمساح وأتى الموردة وكل ما نزل يلقطه التمساح .. أنا ريت يا رمال جامع انتصب في بلادنا يجمع الناس للصلا مسأ وصباح .. أنا ريت يا رمال قنديل في بيتنا انظف نوره بين المسأ والصباح .. أنا ريت يارمال طير أتى البلاد وزايا عن طيرنا جناح قام قاله ادني الأمان علشان أفسر لك الرؤيا قاله أمان الله يخون الخائنين .. قال النيل ايجا بلادكم من فوق البلاد وساح حيي لك قوم يحاربوك لا ليهم أول تعرفه ولا ليهم آخر

تعرفه قام قال والجامع ؟ قاله والجامع الي انتصب في بلادكم يجمع الناس للصلا من مسأ وصباح دا سوق الحرب ينتصب بينك وبين الأعادي من أول النهار لآخر النهار قاله والتمساح الي أتى الموردة وكل من نزل الموردة يلقطه التمساح دا الفارس الي ايجا وكل الي ينزل له ياخده من أول المشوار قاله والطير الي أتى البلاد وزايد عن طيركم جناح دي المهر بتاعة الفارس حتعدى الأربع تاشر خندق لأن كل مهر بتعدى سبعة ودي حتعدى الأربع تاشر قاله والقنديل الي كان مواع وبعدين انطفى دا العمر الي ولى ولا جاش قام قاله أنا حا حطك في السجن وأشوف المال ده حييحي ولا لا .. قاله ابعث للوزير الانكشاري أن جاب لك المال يبقى أنا كاذب ورملي كاذبين وان ما جاش المال يبقى أنا صادق ورملي صادق في الوقت دا كان كليب عمل هدايا في رايا وخد الجليله بنت عمه وياه ودخل الفوارس في الصناديق وعمل البرايز بتاعتهم قزاز وعمل حيلة على حسان اليماني بأن الصناديق دي فيها ذهب وليها برايز علشان يدخل على حسان اليماني ويقتله زى ما قتل أبوه فلما خد المال وخد الرجاله في الصناديق وخد الجليله بنت عمه وياه علشان تنطبق الحيلة على حسان اليماني فلما راحو لحد هناك لقوا الست اللي بتضرب الرمل فقال لها اضربي لنا الرمل وشوفي المال ما جاش ليه قالت دا عاد ويانا في البلد والله لأروح واتفرج وأشوف بنفسى فطلعت تجرى وقابلتهم في الطريق قالت انتي الجليله قالت أه قالت أعمل الحيلة على الملك حسان فكبشت لها من المال وزادت في العطا (من الرشوة والغش يسموتوا ناس مظلومين) وقالت هو الملك حيديني مال زى ده دا أنا حاروح على دارنا رمش عايزه أقول للملك وماليش دعوه بده ولا بده فراحت وأخدة المال وروحت على دارها وسأيتهم على بعض ... قالوا هدايا جايه للملك .. جايه واحده جارية للملك تبارك الخلاق فيما خلق الجمال والشعر المنطور على الأكتاف فقاموا راحوا للملك وقالوا جايك هديه عروسه وأموال كان كليب صغير وعامل عجيب (مهرج من مهرجى السرك) فراحوا مدخلين الجليله على الملك فالملك طلب يروح لها فقالت له أنا على العادة (الدورة الشهرية عند النساء) فقال لها بتقعد قدايه قالت بتقعد أربعين يوم قال النسوان بتقعد عليها خمسة وستة لكن انتي ازاي تقعد عليكى ٤٠ يوم قالت أصلي

ومن هنا فان تقديم سيرة على الزبيق في رؤيا
عصرية يعد استغلالا لما أتاحت فنون القص الحديثة
من امكانيات لابرار ابعاد الشخصيات ورسم
صورتها والغوص الى أعماقها لتتحرك في صورة
رسمها فنان بدائي الى عمل حي متحرك ..
كما أنه إبراز لوجه أدبنا الشعبي الروائي العربي
من ناحية وتقديم لهذه الأعمال الى أجيال الفنانين
العرب من ناحية أخرى لعلهم يجدون فيها مادة
خصبة لأعمالهم الفنية تربط تعبيرهم الحديث
بتراث فني مجيد ..

وعلى كل فسيرة على الزبيق نموذج من نماذج
تأثير القصص الشعبي على التأليف المعاصر الذي
يتأثر بأسلوب الرمز تأثرا فلكلوريا .. فقدرات
البطل في كل منهما وطاقاته أعلى من قدرات
وطاقات أي انسان آخر (فكلبي ، على الزبيق)
كلاهما له هدف محدد منذ البدء الا وهو الانتقام
من قتلة الأب وارتقاء المكانة التي كان يشغلها الأب
من قبل وكلاهما استغل الشجاعة والحيلة وسرعة
البديهة من أجل الوصول الى الهدف .. وكلاهما
استند الى قصة حب الأمر الذي قد يفسر لنا بأن
البطل هو بطل رومانسي من حيث أنه فرد متميز
ومن حيث الأحداث .. وبالتالي فان ما في سيرة
على الزبيق من مراحل فنية يعد ثراء فنيا في صياغة
العمل الروائي وتنوعه داخل أدبنا المعاصر حيث
تبدأ بمرحلة التكوين الأولى لعل الزبيق ويصوره
الكاتب شخصية خارقة للعادة منذ صباه فقد حير
الناس بأفعاله في السوق والشارع عندما كان
يضربهم وتنزل عليهم ضرباته كأنها الصواعق حتى
أنه ضرب أحد الزجاجين بنواة فكسر زجاجة ..

وهذه الأفعال الخارقة للبطل تعد المحور
الرئيسي الذي يبنى عليه الشكل الروائي لسيرة
على الزبيق ..

ذلك فان ولادة البطل اعتمدت على تتابع المراحل
التي يمر بها البطل وعلى الأفعال الخارقة حيث
نرى على الزبيق يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك
ويحلم بالعدل والحرية (١) . أما الجانب الآخر
الذي يصور تأثير القصص الشعبي على أدبنا المعاصر
يتمثل في رصدنا للظواهر الفنية لمجموعة من
القصص المعاصرة لأدباء معاصرين كنموذج للأدب

انا حلوه وزايدة في الخلاوة والعادة بتعتى يتعقد
أربعين يوم قالت له انا عندي عجيب لما يلعب
قدامى بتترفع العادة قام قال هاتوا العجيب فدخل
العجيب وهو داخل قام لقي سلسلة متعلقه على
الباب معمول عليها بالرصد (السحر) قام قال
العجيب نزلوا السلسلة قاموا نزلوا له السلسلة
فقام واحد قال لروحه جيعمل آيه ده دا مش حيقدر
يحارب ولا حيقدر يعمل حاجه . فداس على
السلسلة قام نجسها قام قال اشهدى ليه ياسلسلة
أنى دست عليكى بنعل الوطا (حذاء قذر) قام
دخل يلعب قدام الملك قال انا عايز سيف ألعب
به قام قاله روح على الترسخانه (مخزن السلاح)
عشان تجيب لك سيف قام سحب السيف بتاع
أبوه ومكتوب عليه اسم أبوه الى جيموت به حسان
اليمانى فلما شاف حسان اليمانى السيف عرف
أنه جيموت به قال له طول بالك على شويه قال
أه ياويل بر مصر لما تظهر فيه نجمة الذنب ..
قاله قول .. قاله حترزع الجسور وقعور الجور
قاله قول .. قاله الأرض نفاية وولاد الهفايا
يشوفوا ليهم يوم .. قاله قول .. السروج تلعها
الفروج (النساء ستركب الخيول) قاله قول ..
قاله الحديد راح يتكلم . والأسواق تعمرها
النسوان .. قاله قول قال حيطر نبي اسمه محمد
قام قاله انتة خضت فى حق الاله فراح ضاربه
بالسيف فطير رقبته فدارت المعركة فقامت الجائلة
ومعها المفاتيح وفتحت على الصناديق الى فيها
الرجال وسابت الرزير محبوس فى الصندوق لانها
بتكره فراح متمط ففرك الصندوق (فككه قطعاً
متناثرة) وطلع لكنهم انتصروا عليه وعلى حسان
اليمانى والجيش بتاعه .. هكذا كانت حكاية
كلبي وحسان اليمانى وهكذا نجد الصياغة المعاصرة
لسيرة على الزبيق حيث يظهر فيهما معا الأبطال
الأفراد الذين يقاومون سلطات مجتمع لما جبلوا
عليه من شجاعة وقوة حيلة ليأخذوا من الأغنياء
وليعطوا الفقراء وليحققوا العدالة بمفهومهم النقى
الخالص الذى لا تلوثه مفاهيم المجتمع المنهار
وليحققوا العدالة فى اللصوص الحقيقيين الذين
يسخرون العدالة لخدمة أغراضهم وحماية جرائمهم

(١) فاروق خورشيد - على الزبيق - دار الشروق ص ٢٠ .

الحديث ٠٠ يقول توفيق الحكيم (انك اذا تأملت التصميم الفني والبناء الروائي لهذا الأدب الشعبي وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر في الطريق الصحيح محاذيا لتلك الفنون الجديدة التي قامت بقيام الحضارة) (١) وعليه فقد تأثر توفيق الحكيم بالمرور الشعبي عندما كتب قصته (عودة الروح) (٢) التي تمثل انتفاضة الشعب المصري في الثورة القومية ثورة ١٩١٩ ولذا أطلق عليها عودة الروح روح هذا الشعب الذي يخيل الى من لم يدرس طبيعته أنه شعب يقبل الذلة ويرضى للهوان ولكنه شعب في حقيقة أمره شعب لا يسكت الا ليثبت ولا يبدأ الا لينتفض ولعل توفيق الحكيم في هذا قد تأثر ومن طريق خفي بالمرور الشعبي المتمثل في القصص والحكايات الشعبية ذات الأثر الفعال في النفوس والتي تحكى على اختلاف أنواعها ثورة المصريين ضد الظلم والطغيان وكأنه يريد أن يقول أن الروح التي أنت بمعجزة ٠٠ الأهمام هي التي أنت بمعجزة الثورة حيث جعلت الكل في واحد ٠٠ ولعل القارئ لقصة عودة الروح ليلمس في كل مشهد أو حادثة فيها ما ذكرناه عن أن الثورة التي اندمجت فيها الملايين فأصبحت قلبا واحدا وعاطفة واحدة وفكرة واحدة هي نفسها الروح المتمثلة في شخصية عناني الشرقاوى (٣) كما تصوره لنا القصة الشعبية وكما يصوره لنا التاريخ (٤) ٠٠

وكذلك الحال بالنسبة للدكتور محمد حسن هيكल الذي جاء لنا بجموعة قصصية (٥) سار فيها ٠٠

أولا - على أسلوب الحكاية المباشرة التي تروى على لسان الراوى ٠٠ ولعل المتأني في هذا المعنى

يتذكر أسلوب القصص والحكايات الشعبية التي تبدأ بالفعل كان حيث سار الدكتور هيكل هر الآخر ٠ وما هي القصص مع بدايتها ٠٠

كفارة الحب ٠٠٠ كانت تناهز الخامسة والثلاثين (٦) ٠

ميراث ٠٠٠ كان مشروع ذلك العهد (٧) ٠

يد القدر ٠٠٠ كانت هند في العشرين من سنه (٨) ٠

الحب أعمى ٠٠٠ كان عارف مرحا بطبعه (٩) وفاء ٠٠٠ كانت لخالة بنتان (١٠)

بأعمالكم تؤجرون ٠٠٠ كان رب الأسرة من أعيان قرية (١١) ٠

وفي قصة ٠٠ (الحب أعمى) يبدو الراوى الذي يقص الحادثة على أخوته وهو يتجسد في شخصية عارف الذي يحكى مأساته مع الفتاة التي أحبها فغدرت به وفي قصة كفارة الحب تبدو هذه الظاهرة أيضا حيث روى حمزة قصة زهرة التي خانت زوجها ثم غدر بها عشيقها فلجأت الى الانتحار بعد اليأس من الحياة ٠

ثانيا - الرؤية الإسلامية للواقع الشعبي وهذه نلمحها عندما يحكم على أبطالها من خلال منظور إسلامي يثق في عدالة الله ويؤمن أن كل انسان يحاسب على ما قدمت يداه وما اقترفت يداه في حق الله وحق الناس وحق الوطن ففي قصة ميراث تتجلى هذه الظاهرة عندما يدين الكاتب هيفاء التي تكره عمر يقول (ولم تكن هيفاء تأبى حين يجرى حديث حياتها مع عمر أن تقول أنى أكره ولكن العرق دساس !!! عرق من ؟ وهل كرهت أم ابنها من أجل بناتها أم من أزواجكم وأولادكم عدو لكم

(١) توفيق الحكيم - زهرة العمر - المطبعة النموذجية القاهرة ١٩٤٣ ص ١٨٥ ٠

(٢) توفيق الحكيم - عودة الروح - المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٣٠ ٠

(٣) قصة عناني الشرقاوى للراوى يحيى عبد الحميد فرج - بهنباى مركز الزقازيق شرقية ٠

(٤) يمكن الرجوع الى المدخل الأول من [القصة والحكاية والحدوة الشعبية في محافظة الشرقية - رسالة دكتوراة آداب الزقازيق ١٩٩١ - مرسى السيد مرسى الصباغ] ٠

(٥) د. محمد حسين هيكل قصص مصرية دار المعارف الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٧٤ ٠٠٠

(٦) المصدر السابق ص ١١ ٠

(٧) المصدر السابق ص ٣٣ ٠

(٨) المصدر السابق ص ٤٧ ٠

(٩) المصدر السابق ص ٦٣ ٠

(١٠) المصدر السابق ص ٧٨ ٠

(١١) المصدر السابق ص ١٢٣ ٠

فاحذروهم (١) حيث كانت هذه النهاية عقاباً ربانيا لها لأن هذا الولد لم يكن ابنها وإنما دسسته لها في فراشها حتى توهم الأسرة أن بنتها أنجبت ذكراً فلا يضيغ الوقف وريعه . .

ثالثاً : الروح الساخرة المتمثلة في الحكايات المرحية التي تتخلل قصة كفارة الحب حينما كان حمزة يحكى سبب تأخره عند زهيره مفسراً القلق الذي يبدو على قسرات وجهه في قوله (أنه من أثر هذه القصة التي رويت والتي جعلتني أشعر حقاً بأنها كفارة لذنوب لا تقع عليها أثقل تبعاتها . . وهنا يردون عليه قال أحدنا : هات الوصية وقال آخر : هات الدفاع ، وقال ثالث في صوت معززون : اروي يا صاح حديث كفارة الحب (٢) اليس هذا موجوداً في الحكايات الشعبية المرحية وأحد خصائصها الميل إلى التندر والتفكهة والسخرية حتى في أحلك المواقف .

رابعاً . . التنويه ببعض العادات الشعبية ولعل هذا أثر من آثار تمثل البيئة الشعبية في النتاج الأدبي فالكاظم في قصة ميراث يقول مصوراً فزع هيفاء وقلقها لعدم انجابها الولد الذي سيضمن لها الميراث وزاد في فزعها وانزعاجها ما ترامي إلى سمعها من أن سلاقت ابنتها يبذل النذور لأولياء الله الصالحين أن تلد هيفاء بنتاً ليعود الوقف إلى أزواجهن (٣) .

خامساً : أسلوب التكرار الذي يوحى بشدة الانفعال أو تأكيد المواقف والذي يعد أهم خصائص الأدب الشعبي بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة ويتضح هذا في تكرار العبارات في قصة كفارة الحب (حيث تعبر زهيرة عن شعورها تجاه صديق زوجها القاضى فتقول (أية رجولة تفيض عنه ؟ رجولة فيها طموح وفيها فيض دائم التجديد ، رجولة إنسانية تدرك من أسرار الحياة مالا يدركه الإنسان المهذب ، تدرك جمال الوجود (٤) .

وهكذا . . ومن كل ما سبق يمكن القول . . بأن العلاقة بين الأدب الشعبي والأدب الفني

الحديث هي علاقة الأصل والفرع . . علاقة أسبقية وأصالة الأدب الشعبي على الأدب الفني الحديث . . فالانتاج الأدبي الحديث قد استفاد من الماثور الشعبي في خلق المناخ النفسي والاجتماعي والثقافي لنفسه كي يعيش .

كما أن المبدع الأدبي الحديث استطاع أن يحمل انتاجه آراء الشعب تجاه قضايا هذا الشعب وهمومه .

بل أن الأدب الشعبي كمرآة للحياة الشعبية الصادقة يسجل في حكاياته وقصصه مفاهيم الجماهير وقيمها وطموحاتها وأحلامها وأخفاقتها ونجاحها وبالتالي فهو أسبق من الأدب الحديث في تناول نبض الحياة وأحاسيسها .

أما الأدب الشعبي فقد انفلت من هذا بمصادقته في كل ما يعرض وكل ما يعبر عن الخلجات النفسية والاهتمامات الروحية للشعب . .

كذلك فقد تجاهل الأدب الفني الحديث أدب اللهجات المحلية وبالتالي فكانت الحسارة كبيرة لأننا (لن نصل إلى أحكام حقيقية عن أدب لغة ما في فترة ما دون دراسة حقيقية ومعرفة مخصصة بأدب شعب هذه اللغة وما يحصله من تراكمات فلكلورية متوارثة) (٥) وعليه فإن ما قيل عن الأدب الشعبي قد يصدق على القصص الشعبي أو بمعنى آخر أن ما يقال عن القصص الشعبي يصدق على جانب هام من جوانب الأدب الشعبي ذلك لأن (الحكاية الشعبية فيها كل مقومات الأدب الشعبي والعراقة والتطور والتعبير عن وجدان الجماعة أكثر من وجدان الذات) (٦) .

وبالمثل فإن ما قيل عن الأدب الفني الحديث قد يصدق عن القصة الفنية الحديثة وبمعنى آخر أن ما يقال عن القصة الفنية يصدق على جانب هام من جوانب الأدب الحديث ذلك لأن (الفن القصصي أكثر ألوان الأدب سيادة بل أنه أكثر شعبية وأعم بين الطبقات الاجتماعية المختلفة على تفاوت مستوياتهم وأقرب إلى الوجدان الجماعي من الشعر وأعظم تأثيراً في مشاعر الآخرين) (٧) .

(٢) المصدر السابق ص ١٣ .

(٤) المصدر السابق ص ١٩ .

(٥) فاروق خورشيد - عالم الأدب العجيب - دار الشروق - بيروت ص ١٠ ، ص ١١ .

(٦) د. عبد الحميد يونس - الحكاية الشعبية - المكتبة الثقافية ص .

(٧) د. محمود ذهني - تذوق الأدب - طرقة ووسائله - الأنجلو المصرية - ص ١٢٧ .

(١) المصدر السابق ص ٤٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٦ .

الفنون البدائية

والعلاقـة بـيـنـهـا وبـيـن الفـنـون الشـعـبـيـة

محمود النبوى المشال

المقصود بالفنون البدائية هو ذلك النوع من الانتاج والتعبير الذى انتجه الانسان الاول فى الاجيال السحيقة ابان العصور الحجرية المبكرة وفيما قبل التاريخ ، كذلك الفنون الشعبية المعاصرة فى اى بقعة من بقاع العالم التى تقوم على التلقائية والبساطة وروح الفطرة من غير اى تعقيد او احتفال او التقييد بآية مصطلحات او قواعد ثابتة او اسس صارمة .

الى يومنا هذا حيث بدأت برغم توغلها فى القدم اما بعض الشعوب كمصر وأوروبا وآسيا من النوع الاول وأجزاء من المحيط الهادى والمكسيك وغرب افريقيا (الزنوج) وأدغال استراليا كما تشهد بذلك حياتهم . وقد عثر أحد الكاشفين الانجليز على أقوام تعيش على جانب كبير من الفطرة اذ وجدهم لا يعرفون الملابس ولا الصيد ولا رعى الفئم ولا الماشية ولا حظ انعدام بذر الحب أو أى نوع من أنواع الزراعة وجهلهم فى عمل الأواني وحرقتها وبناء الكوخ وتسقيفه كما لاحظ أيضا أنهم يستعملون الوشم كوسيلة للتجميل على شاكلة الجماعات البدائية القديمة .

على هذه الصورة عاشت أغلب الجماعات البدائية بحيث كان اعتمادهم على صيد الحيوانات أحيانا وقد اتخذوا منها طعامهم وشرابهم وكساءهم ولذلك سمي الانسان فى ذلك العصر الانسان

ومما لاشك فيه أن عهد البشرية بالحياة على ظهر اليابسة متناه فى القدم ، وأن تاريخ حياة الجماعات الانسانية الاولى يكتنفه الكثير من الغموض ، وأن ما يقال وما يكتب بشأنها وهما ورجما . وهل كان مبدأ فى مصر والصين أو غيرهما من البلاد الأوربية وآسيا انما يرجع أغلبه الى عبارات قابلة للتبديل والمحاكاة .

غير أن ما اتفق عليه المؤرخون هو أن البشرية تدرجت نحو الحضارة فى مختلف جهات الأرض بخطوات واحدة وما الفن الا نتيجة حتمية لنشاط الانسان الذى يميل بطبعه الى الخلق والانشاء .

الا أن الجماعات البدائية تدرجت نحو المعرفة وفق مؤثرات خاصة وهناك أمم اختارت عهود البداوة ووصلت الى درجة عظيمة من التقدم والتمدين ومنها من لم ساعدها الظروف فظلت

الصياد وانعكس ذلك المظهر على فنون لها قيمتها الشكلية تمتاز بالرسم الحساس الدقيق كما ظهرت تخطيطات هندسية بسيطة ترمز الى الظواهر الطبيعية المحيطة به التي كونت عقائده . فقد كان يعبد ما يخشاه تارة وما يرى فيه منفعة تارة أخرى كالوعول والثيران والمأموت والرثة ، وكان يجد في تسجيلها ورسمها على جدران الكهف وسقفه نوعا من العبادة وفي تلك العملية لذة وانتصارا وقوة وتقربا للمعبود ويدل لنا على ذلك تلك الكهوف التي كشفت في آسيا وجنوب فرنسا وأشهرها التاميرا وتوسكانيا ولا يجوز لنا أن نهمل آثار البداري وصحراء اللاهون ونقادة وطريق السويس فقد وجدت بها سلع وأدوات يرجع تاريخها الى العهود الحجرية بأنواعها المختلفة ومنها الأدوات القاطعة والفنوس الحجرية .

وتعتبر الفنون الشعبية المعاصرة بمصر وفي جميع أنحاء العالم عميقة في الوجدان ومن التقاليد الدينية والعادات . وتتسم هذه الأعمال بالبساطة المحببة البعيدة عن التكلف والافتعال والزيف والتعقيد .

والموضوعات التي تعالجها تمس الحياة السائدة وتلبى الاحتياجات اليومية فهي عادة يغلب عليها الايمان وقرين الوظيفة ، فهي عادة يغلب عليها الاتجاه نحو المنفعة في الوقت الذي لم تهمل فيه النواحي الجمالية .

أليست الفنون الشعبية قاصرة على الرسم والزينة وتتمدها الى الرقص والتمثيل والموسيقى ومعظم هذه الخبرات والمهارات الفنية التي يكتسبها الفنان الشعبي فبعض الرموز التي نراها بأسلوب (الوشم) مثل صورة الأسد والطائر والنجمة والسمة والهلal وبعض الأشكال الهندسية تعيش بيننا الآن وفي هذا دلالة على أن الصفة السحرية التي كانت قوام الفن البدائي في العصر السحيق مازالت تعيش في أخيلة سكان (النجرو) و (البوشمان) وهي لقوم لم تصل اليهم الحضارة بعد فظلوا على فطرتهم ينهلون من معين الطبيعة العذب ويجدونها مصدرا لفنونهم .

وتتسم الأعمال الفنية البدائية مع الفنون الشعبية بصفات مشتركة كثيرة منها :

- وضوح الذاتية المبدعة والخيال الفسيح الجنبات .
- الملامح السحرية والعقائدية التي تحكم التعبير وتغذية بلبانها .
- التأثير الواضح بالقصص والسير التاريخية والتراث القديم .
- الصفات الرمزية تلعب دورا بارزا في تقريب الفكرة واعطائها المعاني العميقة التي تلبى الرغبات والاحتياجات الوظيفية والنفسية .
- تالق النواحي التعبيرية التي تخلع على عناصر الموضوع وأكمل مستويات أدائه وأروعها .
- ظهور الخطوط والنقط والأقواس التي تترابط جميعها في كل مشترك ويلتحم بعضها مع البعض الآخر في تجانس وتعاقد حميم .
- كثرة العلامات الرمزية التي تتجلى في (الوشم) مثل صورة الأسد والطائر والسمة والكف والهلal والنجمة وبعض الأشكال الهندسية المجردة التي لها دلالاتها العميقة والمعنى البديل .
- توافر البساطة المحببة وإهمال المنظور البصري والأشكال الطبيعية الوصفية والمألوفة .
- الاحتفال بروح البيئة بمفهوم العين المجردة غير الناقلة .
- شيوع الوحدات الهندسية وتغليب المنطق الزخرفي ومراعاة عنصر الاختزال الذي يؤكد عناصر الجمال .
- الالتجاء الى المظهر التسطيحي والاعتماد على تكوين المساحات اللونية المحددة والغاء التدرجات الظلية .
- اللجوء الى التشويه في بعض الوحدات خروجا عن المشهد الواقعي وإضافة لتأكيد الذاتية والفردية المتميزة لاحكام النماء والتعدد والابتعاد عن المظهر الثابت والقالب المحفوظ والنغمة الواحدة .

- تحديد بعض العناصر الشكلية بخطوط خارجية ليلورة هذه الأشكال وحصرها وتركيزها .

- التحرر من قيود الآلية والانطلاق في رحابة وحرية برغم ما يبدو من مظاهر التكرار والترديد والانتشار .

- التسامي فوق الأحداث بروح الفطرة والجرأة والشجاعة والشعور بمزيج من السحر والأرواح .

- يتجلى الصفاء ويشيع أثره في الوحدات المطروقة مما يبعث على راحة المشاهد النفسية عند رؤيته وتأمله وبما تخرج به نفسه من الدلالات والمعاني تؤثر ايما تأثير في الوجدان .

- تأكيد النواحي الايمانية والصدق الفني جماليا ووظيفيا .

وبعد ، فان كلا الفنانين البدائي والشعبي يدوران عادة في مدار واحد ويقبسان من منهل عذب زاخر بالقيم المتشابهة الذي يدق على صناجة مشتركة ويتبعان موسيقى ونغم حلو وشائق وجذاب في انتاجهما المتعدد الصور والآفاق .

ماهية الفنون الشعبية :

حينما نتحدث عن الفنون الشعبية من حيث ماهيتها ومقوماتها وما توحى اليها من جمال رائع واتقان فائق ورموز معبرة ينبغي لنا ان نتجه الى يناييعها الصافية وبيئاتها المختلفة حتى نقف أولا على نشأتها ومسيرتها وما تهدف اليه من فلسفة خاصة واتجاهات متعددة ، ومن طابع مميز بعضها مع البعض الآخر . وفي المبتدأ يجدر بنا ان نتعرف على معنى الفن بعامة .

- هناك من يقول ان الفن هو التعبير المحسوس الذي يبدو نتيجة تأمل وتدبر وتفكير .

- ويقول ثان مؤداه ان الفن قد ظهر الى الوجود من خلال السحر والشعور بالأرواح .

- ويقول ثالث انه دليل على رغبة المرء في التعبير الحي عن الذات أو نتيجة الباعث في رغبة الانسان في الاعراب عن الكوامن النفسية وتجسيد المشاعر والأخيلة .

وفي ضوء هذه المعاني يمكننا أن نقول : ان الفن هو التعبير الصادق عن مجموعة الاحاسيس

الكامنة في ضمير المرء ووجدانه بأى أسلوب مناسب أو بطريقة معقولة ، بمثابة تتفق وروح الفنان ومزاجه ونمطه الشخصي .

فالشاعر فنان والأديب فنان والموسيقي والرسام والمثال فنانون ولكل أسلوبه الخاص ونمطه المتميز الذي يوحى اليها بالتعبير الفريد . ولنا أن نتساءل ما هي العوامل المؤثرة من وراء هذا التعبير ؟

فقد نرى صورة أو حادثا يصادف في نفوسنا هوى فيهب أوتار قلوبنا من الداخل فتجاوبه النفس بتعبير يتفق وما عن له ومن ثم فالفن يعتمد على جانبين اثنين .

الأول : مرئيات وسمعيات وغيرها .

والثاني : تجاوب وصدى لهاتيك .

والآن نتصدى لما هية الفنون الشعبية وتعريفها قد يعتبر الفن شيئا رستقراطيا لا صلة بينه وبين الطبقات الدنيا التي تعيش دور الطفولة البدائية، وقليل من الناس من يفكر بأن هناك بين ذلك الشيء الرفيع الذي يسمى فنا وبين عامة الشعب ولكن الواقع أن الفن أى حب الألوان والأشكال والنغمات الجميلة وكل هذه طبقة انسانية عامة وان تكن الظروف الاجتماعية الحاضرة لاتسمح الا لطبقة صغيرة يتوافر لديها وسائل المتعة . ومن تاريخ الفنون أن بعض فناني العالم بدأوا في بيئات شعبية فما أن ظهر نبوغهم حتى احتكروا وحدهم الاستمتاع بما يبدعون من جمال واذا تناولنا مثلا آخر من الفن مثل الغناء وجدنا أصوله في المواصل الشعبية النشر في أنحاء البلاد على رسوم ونقوش الجدران والكليم والحصير وغيرها فانك لاشك واجد روحا فنيا مشابها لفن الطفل . كذلك اذا

ألقيت نظرة فاحصة على كثير من الأشياء التي تصنع في الأوساط الفنية بخامات من البيئة المحلية كاطباق الزينة والسلال والمراوح والمقاطف والقلل والأواني وعرائس المولد وما حولها من جو فنى وغطاء الرأس الصوفى وأعمال الخرز والترتر وغير ذلك من الأشياء الكثيرة التي يتجلى فيها روح الفن الشعبى بأصالته فسوف تروعك وتستهويك وتجذبك لما فيها من بساطة فطرية وعدم افتعال أو تكلف وسذاجة محببة وغير منفرة مع انطلاق وحرية ورحابة تتشابه وأسلوب الأطفال الشائق الجذاب في مصادر الانارة الحسية .

الشعب يرددها ويحكيها وتنتقل من جيل الى جيل ومن اقليم الى اقليم حتى نجدها تحيا بيننا حتى اليوم .

وقد نجد الرجل الشعبي في معيشته وحياته تحيط به أسرار هذه السير وفي غمار أحداثها ومشكلاتها لا يستطيع فككا منها يفكر في الحلول العملية المستقيمة عسى أن يجدها في ضوء الرموز التعبيرية التي يصل إليها بخياله الفضفاض وتفكيره الشخصي الذاتي . ونشر تفسيراتها بين جماهير الشعب وأخذ يطبع الشخصيات التي لها في نفسه مزايا البطولة والشجاعة ولجأ الى الوشم على الأذرع والصدور حتى تكون ماثلة للعيان ثابتة الأشكال لا تمحى ذكرها ولا تزول .

ومن المناظر التي عنى الفنان الشعبي برسمها مناظر الحاج بعد أدائه هذا الركن الاسلامي يرسمه راكبا على جمل عليه وسائل الزينة ومعه المطوف يسجله على جدران منزل الحاج من الواجهة الخارجية تأكيدا واشعارا لعملية الحج وتكرير هذه الوحدات المبسطة التي تبتعد عن المظهر الواقعي خالية من الشبه والنسب والمنظور التصويري وعلى المساحة الجدارية نفسها يرسم الباخرة والقطار والمستقبلين والحرم المكي والحرم النبوي بشكل يجتذب الناظر ويذكره بمناسك الحج ومراسمه .

● أمثلة عامة لبعض الفنون الشعبية :

جدد في هذا الفن مصنوعات فنية مختلفة منها براقع السيدات العربيات والطواقي الصوفية تتحلل وتجميل بنقوش في أشكال هندسية وألوان متوافقة يحبها الرجل الشعبي ويشعر بنشوة وابتهاج في لبسها والتجمل بها .

وهناك ابريق السبوع والمولد النبوي . أخذ الفنان الشعبي في تجميل هذا الابريق وزخرفته بوحدات خطية ومساحات ووحدات تتردد فوق السطح تسر الناظرين .

من الأوراق النباتية ووحدات قوامها الطيور والحيوانات المحرفة عن أصولها وملامحها بروح هندسي تجريدي .

وقد توصل الى بعض الحلول التي قضت على كثير من مشكلاته الفنية والاجتماعية برموز تزايل رغباته وأحلامه .

فالفن الشعبي يتفق كثيرا من حيث الظواهر الفنية والبيئية ومن حيث تناول واستعمال الخامات الا أننا نجد أن الفنان الشعبي قادر على التحكم في عضلات يده ويتمتع بمزيد من الخبرات السايغة وكثير الاعتماد عليها في عمله الفني ، وبينما نرى أن انتاج الطفل ممزوج بنوع من الدهو واللعب نجد انتاج الفنان الشعبي ينتجه اتجاهها وظيفيا نافعا تنعكس فيه شخصيته وكيانه . وفي الفن الشعبي يتكيف الفنان أيضا من الناحية الاجتماعية والدينية وبالعوادات والتقاليد المتوارثة والمناخ العام وكذا الأساطير والخرافات . وكما أن الطفل يعبر عن الفكرة بالخطوط والنقط والدوائر والعمل على تمييز المساحات بعضها مع البعض الآخر فهذه السمات تنطبق على الفنان الشعبي ويظهر ذلك واضحا في تعبيره عن بائع العرقسوس وأبو زيد الهلالي وكذلك يبدو التقارب بين الفنون الشعبية والفنون البدائية وبخاصة في شيوخ الرموز فالفنان الشعبي يعبر عن الحسد بخمسة وخمسة والكف ويعبر عن مفهوم الشجاعة والقوة بحيوان قوى كالأسد والثور بالرسم الرمزي مثله كمثل الرجل البدائي الذي يعبر عن قوته في صيد الحيوانات برسم بعضها مصابة بالسهم على جدران الكهف وسقفه .

● الفنون الشعبية وظواهرها بعامة :

هذه الفنون الشائعة في أنحاء العالم وفي كل البيئات . تمثل فيها خصائص تميزها وتنفرد بها أحيانا عن سواها في مختلف الأصقاع والأماكن المترامية وتعدد وتتباين أنماطها وخاماتها فمثلا هناك شعار أبي زيد الهلالي والرسوم التي أكدت ألوانا من الشعر ونسمع هذه الأشعار من بعض أفراد الشعب فتثير شجون الفنان الشعبي فيقوم بالتعبير عنها برسوم يظهر فيها الجمال الفطري حيث يعتلى أبو زيد صهوة جواده في تعبير موجز دال ومن خلفه زوجته داخل الهودج فوق ظهر الجمل على حين يقبض على سيفه البتار وأخذ يطعن غريمه به وتسيل دماؤه من أثر الطعان وما أكثر هذه الأنواع من الرسوم المعبرة التي تتحلل فيها القوة والبساطة والتعبير العنيف من حيث التكوين فتعيش هذه القصص في وجدان

● المؤثرات الوجدانية والوظيفية والقيم الفنية الشعبية :

الفن الشعبي يعبر عن الفكرة والموضوع الحيوى وذلك عن طريق الخطوط السهلة والنقط أو الدوائر لتمييز المساحات البينية ويظهر ذلك كما فى شكل أبى زيد الهلالي، وبائع العرقسوس . والفن الشعبي لا يهتم بالمنظور ولا بالنسب المتعارف عليها فهو يتخطى تلك القواعد ، ولا يأبه بالمشابهة ويمضى فى تعبيره الذاتى كيفما يترأى له بروح التسطيع والرموز الخيالية كما ذكرنا آنفا فى عالم الفنون الشعبية التى تنكفئ الفكرة المستهدفة بوحداث مشتركة فى الحيز والمكان والزمان . ومن خلال تاريخ الفنون نعلم أن بعض فناني العالم قد بدأوا نشاطهم الفنى أول الأمر فى بيئات شعبية وما أن ظهر نبوغهم وكثر عددهم وانتماؤهم لهذا النوع من الفنون الذى يستهوى ليس فقط جماهير الشعب بل تضاعف الاهتمام به من قبل عليّة القوم الذين أقبلوا عليه يوسعونه اهتماما كبيرا وعناية وتقديرا .

وقد أثر هذا الفن سواء منه المتجه الى الرسم أم النحت أم الشعر أم القصص والسير الشعبية .

ويمكننا القول بأن الفن الشعبى وفى ضوء هذا المفهوم ومن خلال هذا الإطار كان دائما وليد فكرة ومن خلال مناخ متاح قائم على الفطرة وينبثق عن الماضى البعيد المبني على الأساطير والمعتقدات ومن هنا كان الرمز من أهم السمات التى تشيع فيه بكثرة كما يخضع فى معظم منجزاته الى قلة التكاليف وعدم الاسراف فى تناول خاماته التى تكون فى معظم الأحيان قائمة على الفائض والمتروكات منها فتتحول المنتجات الشعبية من خسيسها الى نفيسها لتحقيق القيم الوظيفية التى تلبي احتياجات الحياة ومطالبها وهكذا أصبح الفن الشعبى فى وقتنا المعاصر فنا معترفا به يقدره جميع الأفراد ويعتزون به أيضا اعتزاز وغدا جزءا حيويا من أهم مكونات المكاتب والبيوت التى تحفل به وبآثارة بعد أن كان كما مهملا فى حياتنا الماضية الخاصة منها والعامة رسمية كانت أم شعبية وأصبح ذا كيان عظيم بقيمه ومقوماته .

وقد حاول نشر هذه الرموز بين جماهير الشعب تماما كما كان يفعل الانسان الأول البدائي النزعة والرسم على منزل الحاج تهنئة له بسلامة العودة الى وطنه وداره وذويه بهذه الرموز المتعددة ويكرر الفنان هذه الرسوم فى أكثر من موضع على جدران المنزل احتفالا بالعودة الميمونة وأداء الركن الاسلامى متمثلا فى أداء فريضة الحج المبرور وتظهر تلك الأحاسيس والمشاعر البدائية بتعبيراتها البدائية القوية البسيطة الخالية من الالتزام بالنسب التقليدية وقواعد المنظور .

ومن الصناعات الشعبية البارزة صناعة السلال بخامة السمار باقليمى الفيوم والشرقية حيث تكثر هذه الخامة كما تكثر أشغال الفخار والخزف فى اقليم قنا والأقصر وأسوان وكذلك فنون سمار النخيل والجريد وأشغال المعادن اللينة والعظام وقرون العجول البرية والنسوى والدوم ومقاطعها وأشغال التلى والخزف وقد تعددت أنماط التعبير بها والأنماط الفريدة التى انتشرت فى مختلف الأقاليم التى تزخر بطبيعتها بتلك الخامات المتعددة التى أثرت الحياة وملأتها بهجة ورواء وفنا وجمالا موفور الخصب والنماء على أثر التطويرات الكثيرة التى أداها الفنانين الشعبيين فى مختلف تخصصاتهم .

● المؤثرات البيئية والزمنية تجاه الفنون الشعبية :

بعد سرد هذه الأنواع المختلفة التى نوهنا بها بالنسبة لأنواع شتى من مختلف الفنون الشعبية فمن حيث المؤثرات البيئية والزمنية التى أثرت وتأثرت بها ينبغى ألا نفصلها عن بعضها لأنها فى جملتها متداخلة فى الأثر الانتاجى فالأشعار والمواويل والآثار الشعبية قد أثارت شجن الفنان الشعبى فعبّر عنها بصور ورسوم ، كذلك يعيش الرجل الشعبى مع المعتقدات وبخاصة الدينية فنرى الفوانيس معروضة لأطفال الشعب فى شهر رمضان المعظم ، هذا الفانوس الشعبى يخضع للتقاليد والرغبات التى تجول بخواطر وأذواق الأطفال ومرحهم وهم من أبناء الشعب وفقا لهذه المناسبة من كل عام فى زمنها المضروب احتفالا بهذا الشهر الأغر .

التراث الشعبى المصرى ف السينما

أحمد حسن منصور

١ - الموال القصصى :

يظل الموال الشعبى مصدرا هاما للسينما المصرية فى استلهامها للتراث ، وخاصة فيما يرتبط بالبيئة الريفية ، فهى تمثل النبع الرئيسى له كما تمثل جلور الشخصية المصرية . الا أنه من الطبيعى أن يبدو توظيف الحكاية المرتبطة بالموال متسقا مع ملامح الفترة الزمنية للماصرة لانتاج الفيلم الذى يقوم عليها .

وبالرغم من أن السينما المصرية قد دخلت خطواتها الأولى مع بداية القرن الحالى ، وأن القاهرة قد شهدت أول فيلم روائى عام ١٩٢٧ وهو فيلم « ليلي » ، وأنها قد دخلت عصر الفيلم الناطق عام ١٩٣٢ ، إلا أنها لم تقدم أول معالجة سينمائية لموال شعبى الا فى عام ١٩٥٩ وهو موال « حسن ونعيمة » فى فيلم يحمل نفس العنوان للمخرج بركات عن معالجة دوامية لعبد الرحمن الخميس .

واستهتار بمشاعر المصريين خلال الشهر الفضيل

ويتجسد هذا المعنى مع بداية الأحداث من خلال مشهد طويل يصور حفلا صاخبا يقيمه أحد أغنياء الحرب وتحية فرقة عزيزة ومطربها حسن ، الذى يشعر خلال تأديته للغناء بالمهانة ازاء ضياع صوته وسط عبث وصياح ومجون السكارى الذين يضمون بينهم عددا من جنود الاحتلال . فيبدو فيما بعد متبرما بالعمل فى مثل هذه الأجوال بالرغم من تمسك عزيزة به ، ليس فقط لموهبته بل لشعورها بالحب نحوه أيضا .

وينجذب حسن الى الفتاة « نعيمة » عندما تحضر الى القاهرة مع والدها ، وهو من أعيان إحدى قرى الدلتا ، وذلك للاتفاق على قيام فرقة عزيزة باحياء « فرح ابن أخيه » ، وعندما يذهب « حسن » الى القرية تتزايد مشاعره نحو نعيمة التى تحس به وتبادلته نفس المشاعر .

وتتلخص أحداث الموال القصصى « حسن » و « نعيمة » فى وقوع « حسن » الشاب المغنى الذائع الصيت فى حب « نعيمة » عندما كان يغنى فى أحد أفراح قريتها وتقع هى أيضا فى حبه ، الا أن مجتمعهما لا يبارك هذا الحب .

وتبدأ أحداث الفيلم بمدينة القاهرة ، ومن خلال شخصية جديدة على الموال ، هى شخصية الراقصة « عزيزة » التى تدير فرقة للعمل فى الكباريهات واحياء الحفلات والأفراح ، ويعمل حسن مطربا بها .

والقاهرة تبدو فى الفيلم فى قطاعاتها الشعبية ، وحيث تشهد شوارعها وأحيائها بين الحين والآخر صراعات ومصادمات رجالها وشبابها مع الاحتلال البريطانى والمتعاونين معه .

ويختار الفيلم شهر رمضان بجو الدينى لأحداثه حتى تبرز أثر ما يقترفه جنود الاحتلال من عبث

فالفيلم يقدمها على أنها فتاة عصرية ترفض القيود التي تكبلها بها التقاليد العتيقة المحبوسة داخلها ، وتخلق بداخلها الرغبة نحو حياة هادئة تنسم بقدر من الحرية .

الا أن أسرة نعيمة تكون قد رتبت لزواجها من « علام » ابن عمها ، عندما تستشعر بعض الدلالات التي تنم عن ميل نعيمة نحو « حسن » ، وهو الأمر الذي ترفضه الأسرة بكل المقاييس ، لكن نعيمة تبين النية على رفض هذه الزيجة ، وتهرب الى حسن في ليلة زفافها لكي يتزوجها .

وبخلاف الموال الذي تحكى أحداثه عن أصالة « حسن » التي تبنت في رفض الزواج من نعيمة بمثل هذا الأسلوب وقيامه بإعادتها الى أهلها ، فإن الفيلم يختار أن يجعل من واقعة هروب نعيمة منطلقا لقيام ابن عمها « علام » بمطاردتها لدى حسن لمنع زواجهما . وينجح في اقناع حسن باستعادتها بل والاتفاق معه على أن يقوم بالغناء في يوم زفافه منها . ولم يكن هذا الاتفاق الا شركا لاستدراج حسن . فما أن يصل الى القرية وفقا لاتفاقه مع علام حتى تقوم الأسرة بقتله .

وبالرغم من أن الفيلم قد اتخذ من فترة الأربعينات زمتا لأحداثه بهدف ادانة الاحتلال البريطاني لمصر بما خلفه من مناخ التخلف والقهر الذي تسبب في تشويه الكثير من أسباب الحياة التي يرمز اليها الفيلم بما أنتهت اليه قصة حب حسن لنعيمة . . . الا أنه من بعد افتتاحيته التي أسس من خلالها صورة هذا المناخ ، لم يقدم ما يقتنع بوجود علاقة ما بين ما يدور على الساحة الشعبية وقصة حب حسن ونعيمة . فالمشاهد لم يحس بأية علاقة بين الاستعمار البريطاني والموضوع كما لم نحس ببصر الأربعينيات الا في مشهد البداية . من ناحية أخرى فقد قنع الفيلم بأقامة حب نعيمة لحسن على النظرة الأولى ، بحيث بدا هروبا ليلة زفافها للحاق بحبيبها مفتقدا للمبرر الدرامي السليم الذي يجنب سلوك نعيمة الطعن فيه خلقيا . ومن ثم فقد بدا حبهما في صورة أقرب الى استهتار المحبين بقيم مجتمعهما الأصلية .

أستهلم الفيلم موضوعة من ماثور الأبداعات الشعبية من خلال الموال القصصى « حسن ونعيمة » الذي تتلخص أحداثه في وقوع « حسن » الشاب المغنى الذائع الصيت في حب « نعيمة » عندما كان يغنى في أحد أفراح قريتها وتقع هي أيضا في حبه ، ألا أن مجتمعا لا يبارك هذا الحب ، فرفض أبوها زواجها منه لكونه « مغنى » ولا يرتفع الى مكانتها الاجتماعية .

ولكن نعيمة ترفض اعتراض أبيها وتهرب الى حسن . ويأبى حسن أن يتزوجها دون موافقة أبيها ، فيعود بها الى أسرتها . وبالرغم من تصرفه الانساني فان الأسرة تقرر التخلص منه ، ويقوم رجالها بذبحه والقاء رأسه في النيل (١) . . .

هذه هي أبعاد القصة كما يقولها الموال الذي قصد بمضمونه تناول ما أصاب الحياة من تدخل في القيم الأخلاقية من ناحية ، والاشادة بالسلوك الذي يتسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى .

أما الفيلم ، فهو وأن كان قد التزم بجوهر مضمون الموال ، الا أنه اختار نهاية أخرى غير نهايته فبعد أن يقوم والد نعيمة مع ابن أخيه بالتخطيط لقتل حسن ، يتدخل القدر فيقتل ابن الأخ قبل أن يقوم بتنفيذ المهمة ، ويثوب الأب الى رشده، ويعدل عن المضي في التخلص من حسن، بل ويعدل موقفه ويقبل زواجه من ابنته .

● أما عن الأغنية الشعبية الشهيرة « ياسين وبهية » فقد قلمتها السينما المصرية عام ١٩٦٠ عن معالجة درامية ليوسف السباعي ، والأخراج لرسميس نجيب في فيلم يحمل اسم « بهية » ، وذلك من أجل ادانة سيطرة الاقطاع على مقدرات الفلاحين فيما قبل الثورة .

ففي أغنية « ياسين وبهية » يستثار التفجع حول مقتل ياسين . ولا يشير الاتهام . الى واحد بعينه بل الى القدر الظالم أو - المكتوب ع الجبين - وذلك عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطاني في فلسطين إبان الحرب العالمية الأولى ، فمات من مات وبقي من بقي على قيد الحياة يحن الى العودة لأهله وبلده .

وكانه خليط من بيئات أجنبية ، الا أنه استطاع في النهاية أن يضيف على الموالم القصصى « أدهم الشرقاوى » حسا وطنيا وأبرز مساوىء الاقطاع فيما قبل الثورة .

● وفي عام ١٩٧٨ تطرقت السينما المصرية لموالم قصصى شهير هو « شفيقة ومتولى » عن معالجة درامية لصالح جاهين والاخراج لعل بدرخان .

ويروى الموالم الذى استوحى الفيلم منه ، حكاية الفلاح « متولى » الذى انتقم لشرفه بقتله لشقيقته « شفيقة » التى كانت قد هجرت أباه العجوز الضريع ، وغادرت قريتها « جرجا » بعد أن أغتصبها « دياب » أول رجل فى حياتها ، وصديق شقيقها متولى ، الذى كان قد تم تجنيده . وتضل شفيقة سبيلها فتتحرف الى طريق البغاء ، بينما يكون دياب قد تم تجنيده أيضا ليزامل صديقه « متولى » الذى لم يكن يدري شيئا بعد عن علاقته بمأساة أخته . الا أنه بعد شجار يدب بينهما ينكشف لمتولى السر الدفين ، فيقرر السعى نحو الثأر لشرفه وكبريائه الجريحين . وينتهى الموالم بتمكن متولى من الوصول الى شفيقة وقتلها .

ولقد اختار الفيلم فى سرده لحكاية الموالم أن يقيدها على أرضية تاريخية سياسية تمثل مرحلة هامة وخطيرة فى تاريخ مصر القريب . وتمثلت هذه المرحلة فى عصر الخديوى أسمايل ، وفى فترة شق قناة السويس حيث كان يجرى التجنيد الاجبارى للفلاح المصرى كى يسخر فى شق القناة الى حد الموت .

ويبدأ الفيلم بعسكر الترك وهم يهاجمون القرية لتجنيد شبابها ورجالها وتسخيرهم للعمل فى حفر القناة ، ويرحل متولى مع المجندين فيخلو الجو لصديقه دياب ابن العمدة ، الذى يغوى شفيقة حتى يغتصبها ثم يتخلى عنها . وينتهى الأمر بهروبها من القرية واضطرابها الى العمل فى مواخير الدعارة .

ويضيف الفيلم الى شخصيات الموالم شخصيتين رئيسيتين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة ، هما : « الطرابيشى بك » أحد أثرياء الصعيد والذى يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا

وينحول موضوع الفيلم الى عرض قصة الصراع بين أقطاب الاقطاع وبطشهم بصغار الزراع ليستأثروا بكل شىء ، وهذا الى جانب سرده لفصه حب ياسين وبهية .

فالأقطاعى فى الفيلم يقوم ، عن طريق أعوانه من الاشرار ، بحرق محاصيل الفلاحين واغراق أراضيههم حتى يعجزوا عن الوفاء يديونهم له ، فيحق له انتزاع الارض منهم ، وعندما يتصدى له والد بهية يقوم بقتله ويقتل أيضا والد ياسين ، الذى اكتشف عملياته الاجرامية ، ويحاول الاقطاعى اغتصاب بهية الا أن ياسين يتصدى له وينقذ بهية .

لقد استلهم الوجدان الشعبى الموالم القصصى « أدهم الشرقاوى » من الحوادث الحقيقية للفلاح ادهم ، الذى استطاع أن يأخذ بثأر عمه من قانيه الموالين للسلطة والقطاع . وعندما تم سجنه استطاع أيضا أن يهرب منه ليقود رفاقه نحو مواجهة السلطة والمحتل الانجليزى . ويختبئ « أدهم » فى الجبل ليشن عليهم الهجمات . ولم تستطع السلطة والمحتل الانجليزى النيل منه . الا عن طريق استمالة أحد رفاقه المقربين الذى يقوم فى النهاية بقتل ادهم ، كما يقتل أيضا من بعده .

والفيلم يصور شخصية « أدهم الشرقاوى » فى صورة المضطر الى الخروج على القانون عندما يبدو عاجزا عن الدفاع عن حقوق الفلاحين المغلوبين على أمرهم فى مواجهة الاقطاع وانحياز السلطة البوليسية لهم . فهو يتصدى لابنة الوزير الاقطاعى التى تزجر أطيانها للفلاحين وتستغلهم أسوأ استغلال ، ويتصدى مع أعوانه لمواجهة الظلم فى كافة صوره ، فيضطرون ازاء تعاون الاقطاع مع السلطة الى شن الهجمات الضارية على قصر الباشا وعلى بيت العمدة الخائن وعلى كل قصور الاقطاعيين حتى ينجحوا فى استرداد أموال الفلاحين المنهوبة واعادتها الى أصحابها . وازاء ذلك فقد كان على ادهم الذى يخوض مواجهة غير متكافئة أن يدفع حياته ثمنا فى سبيل القضية التى يصارع من أجلها .

وبالرغم من أن الفيلم قد جنح نحو الاهتمام بعناصر الحركة والمغامرة حتى بدا الريف غريبا ،

من مآثورات الأبداعات الشعبية ، وهي (ياسين وبهية) . وفيها يستثار التفجع حول مقتل ياسين . ولا يشير الاتهام الى واحد بعينه بل الى القدر الظالم أو - المكتوب ع الجبين - وذلك عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطاني فى فلسطين أبان الحرب العالمية الأولى ، فمات من مات وبقي من بقي على قيد الحياة يحن الى العودة لأهله وبلده (٢) .

ويتحول موضوع الفيلم الى عرض قصة الصراع بين أقطاب الأقطاع وبطشهم بصغار الزراع ليستأثروا بكل شئ ، وهذا الى جانب سرده لقصة حب ياسين وبهية . وذلك للترحيب بالاصلاحات الواسعة التى أحدثتها ثورة يوليو لصالح الارتقاء بحياة الفلاح .

فلاقطاعى فى الفيلم يقوم ، عن طريق أعوانا من الأشرار ، بحرق محاصيل الفلاحين وأغراق أراضيهم حتى يعجزوا عن الوفاء بديونهم له فيحق له انتزاع الأرض . وعندما يتصدى له والد بهية يقوم بقتله ، ويقتل أيضا والد ياسين الذى اكتشف عملياته الإجرامية ، ويحاول الأقطاعى اغتصاب بهية إلا أن ياسين يتصدى له وينقذ بهية (٣) .

● وفى عام ١٩٦٥ قدمت السينما المصرية موالا شهيرا هو « أدهم الشرقاوى » عن معالجة درامية لسعد الدين وهبة والايخراج لحسام الدين مصطفى وذلك من أجل اظهار بطولة ونضال هذا البطل الشعبى .

استمد الفيلم موضوعه من الموال القصصى « أدهم الشرقاوى » الذى استلهمه الوجدان الشعبى من الحوادث الحقيقية للفلاح « أدهم » الذى استطاع أن يأخذ بثأر عمه من قاتليه الموالين للسلطة والأقطاع . وعندما تم سجنه ، استطاع أيضا أن يهرب منه ليقود رفاقه نحو مواجهة السلطة والمحتل الانجليزى . ويختبئ « أدهم » فى الجبل ليشتن عليهم الهجمات . ولم تستطع السلطة والمحتل الانجليزى النيل منه ، إلا عن طريق أستمالة أحد رفاقه المقربين الذى يقوم فى

غيبدا فى حفر القناة ، ويسرى باشا أحد أقطاب الصعيد الذى تربطه بالطراييشى علاقات عمل . ويلتقى « الطراييشى » بشقيقة فيهما الى حد العشق ، وان لم يتورع بعد ذلك عن تقديمها ليسرى باشا كرشوة تسهل له أعماله .

وتدرك شقيقة دور الطراييشى بك ، ويسرى باشا - فى مأساة تسخير شباب ورجال مصر فى حفر القناة ، ومن بينهم أخوها متولى ، فتقرر الانتقام منهما بفضح انحرافاتهما وخاصة « يسرى باشا » بما عرف عنه من ميول جنسية شاذة .

ويخلاف تكوين شخصية « شقيقة » فى الموال والذى تبدو فيه مغلوقة على أمرها وتنتظر قدرها « كوعد ومكتوب » ، فان الفيلم يمنحها دورا ايجابيا واردة كافية لتحريك الأحداث .

وتأتى نهاية الفيلم مختلفة أيضا مع الموال حيث تقرر شقيقة العودة الى قريتها ، بالرغم مما قد تتعرض له من عقاب على يدى متولى . وبعد أن يقوم متولى بالانتقام لشرف أسرته بقتل « دياب » ، يسعى الى شقيقة ليقتلها هى الأخرى (كما فى الموال الا أن الفيلم يثير من الفاعل ويجعل عملية القتل تتم برصاص « يسرى باشا » الذى كان يتربص بشقيقة أيضا انتقاما لفضحها له .

وعلى ذلك فان اختيار الفترة الزمنية للفيلم بما استتبعها من اضافة أحداث وشخصيات جديدة ، قد تم لوضع الفيلم فى اطار تاريخى ، له أبعاده السياسية والاقتصادية ، حيث يرتبط مصير المرأة التى سقطت بسقوط البلد الذى تعيش فيه . وتموت شقيقة برصاص غادر كما تموت البلد باسم التقدم الزائف الذى يهبونه لها .

« حسن ونعيمة » (١٩٥٩) ، سيناريو وحوار : عبد الرحمن الخيسى .
ايخراج : هنرى بركات .

بهيمة (١٩٦٠) قصة : حامد عبد العزيز ، سيناريو وحوار : يوسف السباعى ،
ايخراج : رمسيس نجيب
استمد الفيلم موضوعه من أغنية شعبية شهيرة

(٢) فيلم بهية ، قصة حامد عبد العزيز ، سيناريو وحوار يوسف السباعى ، ايخراج رمسيس نجيب .
(٣) أحمد مرسى (دكتور) ، الأغنية الشعبية - مدخل الى دراستها ، القاهرة ، ١٩٨٣ دار المعارف ، ص ٢٩١ -

النهاية بقتل أدهم ، كما يقتل أيضا من بعده ...

والفيلم يصور شخصية أدهم الشرقاوى فى صورة المضطر الى الخروج على القانون عندما يبدو عاجزا عن الدفاع عن حقوق الفلاحين المغلوبين على أمرهم فى مواجهة الاقطاع وأنحياز السلطة البوليسية لهم . فهو يتصدى لابنة الوزير الاقطاعى التى تؤجر أطيافها للفلاحين وتستغلهم أسوأ استغلال . ويتصدى مع أعوانه لمواجهة الظلم فى كافة صورة ، فيضطرون أزاء تعاون الاقطاع مع السلطة الى شن الهجمات الضاربة على قصر الباشا وعلى بيت العمدة الخائن وعلى كل قصور الاقطاعيين حتى ينجحوا فى استرداد أموال الفلاحين المنهوبة وأعادتها الى أصحابها . وأزاء ذلك فقد كان على أدهم الذى يخوض مواجهة غير متكافئة أن يدفع حياته ثمنا فى سبيل القضية التى يصارع من أجلها (٤) .

وبالرغم من أن الفيلم قد جنح نحو الاهتمام بعناصر الحركة والمغامرة حتى بدا الريف غريبا وكأنه خليط من بيئات أجنبية (٥) . الا أنه استطاع فى النهاية أن يضيف على الموال القصصى (أدهم الشرقاوى) حسما وطنيا وأبرز مساوى الاقطاع فيما قبل الثورة .

يروى الموال الذى استوحى الفيلم منه ، حكاية الفلاح « متولى » الذى انتقم لشرفه بقتله « لشقيقته » شقيقة التى كانت قد هجرت أباه العجوز الضعيف وغادرت قريتها « جرجا » بعد أن اغتصبها « دياب » أول رجل فى حياتها ، وصديق شقيقها متولى الذى كان قد تم تجنيده . وتفضل شقيقة سبيلها فتنحرف الى طريق البغاء ، بينما يكون « دياب » قد تم تجنيده أيضا ليزامل صديقة « متولى » الذى لم يكن يدرى شيئا بعد عن علاقته بمأساة أخته . الا أنه بعد شجار يدب بينهما ينكشف لمتولى السر الدفين ، فيقرر السعى نحو الثأر لشرفه وكبريائه الجريحين .

وينتهى الموال يتمكن متولى من الوصول الى شقيقة وقتلها (٦) .

ولقد اختار الفيلم فى سرده لحكاية الموال أن يقيمها على أرضيه تاريخية سياسية تمثل مرحلة هامة وخطيرة فى تاريخ مصر القريب . وتمثلت هذه المرحلة فى عصر الخديوى اسماعيل ، وفى فترة شق قناة السويس حيث كان يجرى التجنيد الإجبارى للفلاح المصرى كى يسخر فى شق القناة الى حد الموت (٧) .

ويبدأ الفيلم بمسكرك الترك وهم يهاجمون القرية لتجنيد شبابها ورجالها وتسخيرهم للعمل فى حفر القناة . ويرحل متولى مع المجندين فيخلو الجو لصديقه « دياب » ، ابن العمدة ، الذى يفوى « شفيد » حتى يغتصبها ، ثم يتخلى عنها . وينتهى الأمر بهروبها من القرية واضطرابها الى العمل ببيوت الدعارة .

ويضيف الفيلم الى شخصيات الموال شخصيتين رئيسيتين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة ، هما « الطرابيشى بك » ، أحد أثرياء الصعيد والذى يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا عبدا فى حفر القناة ، « ويسرى باشا » ، أحد أقطاب الصعيد الذى تربطه بالطرابيشى علاقات عمل .

ويلتقى « الطرابيشى » بشقيقة فيهاوها الى حد العشق ، وان لم يتورع بعد ذلك عن تقديمها ليسرى باشا كرشوه تسهل له أعماله .

وتدرك شقيقة دور « الطرابيشى بك » ، و « يسرى باشا » فى مأساة تسخير شباب ورجال مصر فى حفر القناة ، ومن بينهم أخيها متولى ، فتقرر الانتقام منهما بفضح أنحرافاتهما وخاصة « يسرى باشا » بما عرف عنه من ميول جنسية شاذة .

وبخلاف تكوين شخصية « شقيقة » فى الموال والذى تبدو فيه مغلوقة على أمرها وتنتظر قدرها « كوعد » ومكتوب ، فإن الفيلم يمنحها دورا

(٤) فيلم أدهم الشرقاوى ، قصة زكريا الحجاوى ، سيناريو وحوار سعد الدين وهبة اخراج حسام الدين مصطفى .

(٥) عبد الحميد حواس ، السينما المصرية والثقافة الشعبية ، بحث مقدم الى حلقة بحث الانسان المصرى على الشاشة ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، لجنة السينما ، ١٩٨٤ صفحة ١٣ .

(٦) أحمد مرسى : (دكتور) ، الأغنية الشعبية مدخل الى دراستها ، دار المعارف ١٩٨٣ من ٢٩٨ - ٣٢٣ .

(٧) سامى السلامنى ، مقال بعنوان شقيقة الجميلة جدا بدون متولى ، مجلة الاذاعة والتليفزيون ، بتاريخ ١٩٧٩/٢٧/١٩٧٩ .

أيجابيا وأرادة تلعب دورا رئيسيا في تحريك الأحداث .

وتأتى نهاية الفيلم مختلفة أيضا مع الموال حيث تقرر شفيقة العودة الى قريتها بالرغم مما قد يتعرض له من عقاب على يدى متولى . وبعد أن يقوم متولى بالانتقام لشرف أسرته بقتل «دياب» يسعى الى شفيقة ليقتلها هي الأخرى (كما فى الموال) ، ألا أن الفيلم يغير من الفاعل ويجعل عمالية لقتل تتم برصاص « يسرى باشا » الكار كان يتربص بشفيقة أيضا انتقاما لفضحها له (٨) .

وعلى ذلك فإن اختيار الفترة الزمنية للفيلم بما استتبها من أضافة أحداث وشخصيات جديدة ، قد تم لوضع الفيلم فى إطار تاريخي له أبعاده وحدوده السياسية والاقتصادية ، حيث يرتبط مصير المرأة التى سقطت بسقوط البلد الذى تعيش فيه . وتموت شفيقة برصاص غادر كما تموت البلد بأسم التقدم الزائف الذى يهبونه لها (١٩) .

ويرر مخرج لفيلم على بدرخان التغيير الذى أدخله على الموال بقوله (لن للماتور الشعبى) قيمة مستمرة تعكس ظروف الزمن الذى يروى فيه ، فجاءت الإضافات على حكاية متولى الذى أنتقم لشرفه من شقيقته التى أخطأت لكى تعبر بشكل غير مباشر عن وجهة نظرى فى الظروف الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع المصرى فى وقت أنتاج الفيلم (عام ١٩٧٨) حيث كانت أثار الانفتاح الاقتصادى قد بدأت تتضح وتترك بصماتها فى المجتمع المعاصر . ولقد قصدت فى النهاية أن أوجه ذهن المشاهد نحو لربط بين أحداث الماضى والحاضر . وجاء اختيارى لموال عن قيم وحياة لفلاح كى يعبر عن ذلك لاعتقاده بأن لفلاح المصرى إنما يمثل كل الشعب المصرى (٨) .

ويقوم موضوع الفيلم على موال «حسن ونعيمة» الذى سبق أن أنتجته السينما المصرية فى عام ١٩٥٩ بنفس العنوان « حسن ونعيمة » من إخراج بركات والذى كان قد أختار له نهاية مغايرة لنهاية الموال حيث ينتصر الحب ويتزوج حسن من نعيمة بدلا من مصرعه على يدى أهلها .

أما فيلم « المغنواتى » فإنه يختلف عن فيلم « حسن ونعيمة » فى أمرين ، يبدو الأول منهما فى محاولته أن يضع لأحداثه خلفية تاريخية ذات مدلول سياسى ، حدها بفترة سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كانت مصر تزوج تحت نير الاحتلال البريطانى بكل سؤاته .

وتبدأ أحداث الفيلم بمدينة القاهرة ، ومن خلال شخصية جديدة على الموال، هى شخصية الراقصة « عزيزة » التى تدير فرقة للعمل فى الكباريهات وأحياء الحفلات والأفراح ، ويعمل « حسن » مطربا بها .

والقاهرة تبدو فى الفيلم فى قطاعاتها الشعبية، وحيث تشهد شوارعها وأحيائها بين الحين والآخر صراع ومصادمات رجالها وشبابها مع الاحتلال البريطانى والمتعاونين معه .

ويختار الفيلم شهر رمضان بجوهر الدينى لأحداثه حتى تبرز أثر ما يقترفه جنود الاحتلال من عبث واستهتار بمشاعر المصريين خلال الشهر الفضيل .

ويتجسد هذا المعنى مع بداية الأحداث من خلال مشهد طويل يصور حفلا صاحبها يقيمه أحد أغنياء الحرب وتحييه فرقة عزيزة ومطربها حسن ، الذى يشعر خلال تأديته للغناء بالمهانة أزاء ضياع صوته وسط عبث وصياح ومجننون السكارى الذين يضمون بينهم عددا من جنود الاحتلال . فيبدو فيما بعد متبرما بالعمل فى مثل هذه الأجواء بالرغم من تمسك عزيزة به ، ليس فقط لموهبته بل لشعورها بالحب نحوه أيضا .

وينجذب حسن الى الفتاة نعيمة « عندما تحضر الى القاهرة مع والدها ، وهو من أعيان أحد قرى الدلتا ، وذلك للاتفاق على قيام فرقة عزيزة بأحياء فرح ابن أخيه ، وعندما يلعب « حسن » الى القرية تتزايد مشاعرة نحو نعيمة التى تحس به وتبادل نفس المشاعر .

فالفيلم يقدمها على أنها فتاة عصرية ترفض القيود التى تكبلها بها التقاليد العتيقة المحبوسة

(٨) لفيلم شفيقة ومتولى ، من قصة عبد الحكيم ، سيناريو وحوار صلاح جاهين ، إخراج على بدرخان .

(٩) رفيق الصبان ، مقال بعنوان شفيقة ومتولى ، مجلة السينما والناس يناير ١٩٧٩ .

داخلها وتحتاج داخلها الرغبة نحو حياة هادئة
تتسم بقدر من الحرية .

ألا إن أسرة نعيمة تكون قد رتبت لزواجها من
« علام » ابن عمها عندما تستشعر بعض الدلالات
التي تنم عن ميل نعيمة نحو « حسن » ، وهو
الأمر الذي ترفضه الأسرة بكل المقاييس ، لكن
نعيمة تبين النية على رفض هذه الزيجة وتهرب
إلى حسن في ليلة زفافها لكي يتزوجها .

وبخلاف الموال الذي تحكي أحداثه عن أصالة
« حسن » التي تبنت في رفض الزواج من نعيمة
بمثل هذا الأسلوب ويقوم بإعادتها إلى أهلها ،
فإن الفيلم يختار أن يجعل من واقعة هروب نعيمة
منطلقا لقيام ابن عمها « علام » بمطاردتها لدى
حسن لمنع زواجهما . وينجح في اقناع « حسن »
باستعادتها ، بل وبالاتفاق معه على أن يقوم بالغناء
في يوم زفافه منها . ولم يكن هذا الاتفاق
إلا شركا لاستدراج حسن . فما أن يصل إلى القرية
وفقا لاتفاقه من « علام » حتى تقوم الأسرة
بقتله (٩) .

وبالرغم من أن الفيلم قد اتخذ من فترة
الأربعينيات زمنا لأحداثه بهدف أدانة الاحتلال
البريطاني لمصر بما خلفه من مناخ التخلف والقهر
الذي تسبب في تشويه الكثير من أسباب الحياة
التي يرمز إليها الفيلم بما أنتهت إليه قصة
حب حسن لنعيمة (١٠) . ألا أنه من بعد
افتتاحيته التي أسس من خلالها صورة هذا
المناخ ، لم يقدم ما يقنع بوجود علاقة ما بين ما يدور
على الساحة الشعبية وقصة حب حسن ونعيمة .
فالمشاهد لم يحس بأية علاقة بين الاستعمار
البريطاني والموضوع كما لم نحس بمصر
الأربعينيات إلا في مشهد البداية (١١) . من
ناحية أخرى فقد قنع الفيلم بأقامة حب نعيمة
لحسن على النظرة الأولى بحيث بدا هروبها ليلة
زفافها للحاق بحبيبها يفتقد للمبرر الدرامي السليم
الذي يجنب سلوك نعيمة خلقيا . ومن ثم فقد بدا
جيهما في صورة أقرب إلى استهتار المحبين بقيم
مجتمعهما الأصلية (١٢) .



-
- (٩) فيلم المنفواتي ، سيناريو وحوار يسرى الجندى ، سيد عيسى ، إخراج سيد عيسى .
(١٠) سمير فريد ، مقال بعنوان حول فيلم المنفواتي ، نشره نادي سينما القاهرة ، العدد ١ ، السنة السادسة عشرة -
النصف الثاني .
(١١) سامي السلاموني ، مقال بعنوان المنفواتي تجربة سينمائية يجب تدعيمها ، مجلة الاذاعة والتليفزيون بتاريخ
٨٣/٧/٩ .
(١٢) كما دمرى ، مقال بعنوان المنفواتي وفلسفة التواصل ، نشره نادي سينما القاهرة ، العدد ٤ ، السنة
السادسة عشرة ، النصف الثاني .

البيت العربي

دراسة لمنط المسكن عند البدو والرحل في الساحل الشمالى الغربى لمصر

وداد حامد

يطلق على تلك المنطقة من صحراء مصر الغربية ، التى تمتد من العامرية شرقا حتى السلوم غربا اسم الساحل الشمالى الغربى .

هذه المنطقة تضم عددا من المدن والقرى من أهمها : العامرية ، كنج مريوط ، برج العرب بهيج ، الحمام ، الضبعة ، فوكة ، العلمين ، رأس الحكمة ، مرسى مطروح (العاصمة) ، سيدى برانى ، السلوم .

وتتعدد القبائل التى تقطن هذه المنطقة ، الا انها جميعا تنتمى الى قبائل اولاد على ، والى بعض القبائل العربية الأخرى . بعض هؤلاء السكان مستقرين ويعيشون بصورة دائمة فى هذه المدن والقرى ويعملون بالزراعة ، وبخاصة زراعة الشعير ، وهم يعتمدون فى ربه على مياه الأمطار التى تتوافر عادة خلال شهور : نوفمبر ، وديسمبر ، ومارس . أما بقية السكان فهم بدو رحل (**) يعتمدون فى معيشتهم على رعى الأغنام .

وتسجل هذه الدراسة بعض مظاهر حياة هذه الجماعات من البدو والرحل القاطنين فى مناطق متفرقة من الساحل الشمالى الغربى بالصحراء الغربية ، كما تسجل الاسلوب الذى اتبعته هذه الجماعات من الرعاة وصولا الى الفصل تكيف مع البيئة ، وذلك من خلال دراسة نمط المسكن المستخدم عندهم وهو الخيمة أو البيت العربى .

الدائم عن المراعى لقطعانهم ، الى الترحال من مكان الى آخر ، فينصبون خيامهم بالقرب من الآبار ، ويعيشون حياة بسيطة تعتمد على الاكتفاء الذاتى ان صح التعبير .
وتتحدد العناصر الاقتصادية لديهم ، بصورة

تتميز حياة هؤلاء البدو الرحل عموما بالبساطة ، رغم خشونتها وقسوتها . فهم يعتمدون على رعى الأغنام ، ولذلك ، نجدهم يجوبون الصحراء بحثا عن المراعى الخضراء التى يسمونها « الحطايا » . ويدفعهم هذا البحث

(*) تقوم هذه الدراسة على البعثة الميدانية التى قمنا بها الى منطقة الصحراء الغربية خلال شهر مايو سنة ١٩٨٢ م .

انشاء اقامة عدد من البيوت العربية بمناسبة الاحتفال بمولد سيدى محمود فى قرية برج العرب .

(**) حتى تتجنب الالتباس الذى قد ينشأ عن تباين دلالات كلمة « بدو » ، يمكن القول أن السكان - ينقسمون

طبقا لطرق معيشتهم الى قسمين : الحضر والبدو . وتعنى كلمة الحضر بصفة عامة السكان المستقرون ، بينما تطلق كلمة بدو

على أولئك الذين يعيشون خارج مناطق الإقامة الدائمة .

رئيسية ، بالموارد الطبيعية المتوافرة في البيئة الصحراوية ، من نخيل وأشجار ونباتات صحراوية ، بالإضافة الى قطعان الأغنام والابل التي يقومون برعيها . وتدمرهم الأشجار والنخيل بالثمار والتمر ، فضلا عن أنهم يستظلون بظلها وهذا يكتسب أهمية بالغة . كما تستخدم عروق الأشجار وجذوع النخيل في صنع بعض الأدوات مثل : النول اليدوي ، وكذلك مستلزمات اقامة الخيام من أوتاد ، أو أعمدة خشبية وغيرها . أما القطعان ، فهي تدمرهم بكل احتياجاتهم من لبن يشربونه ولحم يأكلونه . ومن أصوافها ينسجون الأكلمة ، وقطع النسيج الطولية التي يستخدمونها في تشييد سقف وجدران البيت العربي .

ويعتبر الجمل من مصادر الغذاء للبدوي ، وايضا الوسيلة الرئيسية لانتقاله ونقل متاعه من مكان الى آخر ، فضلا عن أن وبره من أفضل الخامات التي تستخدم في صنع المنسوجات .

والى جانب هذه الموارد الطبيعية المتوافرة في البيئة ، يحتاج البدوي أيضا لتسهيل معيشته في الصحراء ، الى بعض المنقولات البسيطة ، والتي تقتصر على ما هو ضروري ، مثل «الرحى» أو رحاة لطحن الحبوب ، والقرص الحديد الذي يوضع على وحدتين أو ثلاث من الحجر ليكون ما هو معروف « بالكانون » . ويستخدم هذا القرص الحديدي أيضا في بناء فرن للخبز وصنع الطعام .

ومن الأدوات التي يستخدمها البدوي ، القدور الفخارية وقدور الألومنيوم ، وبعض أواني الطعام الخشبية (القصعات) ، وأدوات صنع وتقديم الشاي والقهوة ، وعدد من القرب (*) لحفظ الماء وخض اللبن ، وخزن السمن .

وتعتبر أدوات النسيج اليدوي (**) من الضروريات التي يحرص البدو الرحل على اقتنائها ، حيث تستخدمها النساء في نسج معظم المنسوجات التي يحتاجونها مثل الوحدات الطولية التي

يتكون منها سقف وأروقة البيت العربي التي تسمى « الكحایل » ، وكذلك الأكلمة التي يسمونها الفطى والحمول . وتمتلك كل عائلة عددا من هذه الأكلمة ، يستخدم بعضها للفرش والنوم ، وهناك أنواع تستخدم للغطاء .

واقد جاء اختيار البدو الرحل لأنماط مساكنهم انعكاسا مباشرا لتلك الحياة البسيطة الدائمة الترحال التي يعيشونها . فالبدوي يطوى هذه الخيمة التي يطلق عليها البيت العربي ، ويحملها على ناقته اذا أراد الرحيل . هذا فضلا عن أن عملية اقامة هذا البيت لا تستغرق منه جهدا زائدا أو وقتا طويلا . وهو في النهاية يحقق كل ما هو مطلوب توافره في المسكن من أمان وخصوصية ، وحماية من برد الصحراء ومطرها شتاء ، كما يمنع عنه وهج الشمس المحرقة في الصيف .

البيت العربي :

يطلق بدو الصحراء الغربية الذين يقطنون قرب الساحل الشمالي الغربي ، على هذا المسكن عدة أسماء مثل « البيت العربي » و « بيت الربيع » و « بيت الشعر » و « بيت الثلة » . ومن الملاحظ أن الاختلافات التي تميز كل نوع عن الآخر ، تتعلق بالخامات المستخدمة في صناعة سقف وأروقة البيت ، رغم أن لها جميعا نفس التصميم الانشائي ، فيصنع « بيت الربيع » من صوف الأغنام ، و « بيت الشعر » يدخل في صناعته شعر الماعز ، وهما يستخدمان في فصول الخريف والشتاء وجزء من فصل الربيع . أما بيت الصيف فتستخدم في صناعته الأجلة « الغراير » بعد فردها وتبطينها من الداخل بقطع هندسية الشكل من القماش الملون بألوان زاهية ، وهو يستخدم في فصل الصيف . ويطلق على هذه الأنواع جميعا اسم « البيت العربي » .

ويوجد ، الى جانب هذا النوع المستخدم للسكنى ، نوع آخر أقل حجما ، وقد يقام ملحقا

(*) تصنع أقرب من جلد الماعز ، ويصنع جلد الماعز قربة بعد إضافة بعض المواد اليه واحكام الربط حول منافذ الأرجل والذيل ، وتسمى القربة التي تستخدم في خض اللبن « الشكوة » ، وتلك التي يحفظ فيها السمن « الصوفة » ، وهي تختلف عن الأولى في أنها تترك مفتاة بالشعر .

(**) أدوات النسيج عند البدو الرحل في هذه المنطقة هي (نول أرضي ، منزل ، نير ، ميشع ، مشيد ،

منشيز .



ومن الخامات اللازمة أيضا في تكوين البيت العربي أربعة عشر مثبتا من الحديد على شكل مسمار كبير ، وقد تستبدل هذه المثابت بأوتاد خشبية ، ويلزم أيضا عدد من المشابك الخشبية ، الأخلية ، لتثبيت السقف بالأروقة ، وكذلك قطعتان مسطحتان من الخشب بعداهما ٤٠ سم و ١٥ سم تقريبا ، يكون بكل منهما تجويف مستدير عند منتصفها يتسع بمقدار قطر عامود الجابر العلوى ، وهو عامود الارتكاز الأساسى للبيت وتسمى هذه القطعة الخشبية « الكربة » .

وسنتناول الآن بالشرح كيفية تجهيز كل من السقف « البدن » والجدران « الأروقة » قبل بدء إقامة البيت :

أولا : بيت الربيع السقف « البدن »

لاعداد السقف تبدأ السيدات في نسج الصوف أو الشعر ، وذلك بعد جز الأغنام وتقليم الماعز الذى يتم عادة مع بداية حلول أشهر الدفء أى خلال شهرى مارس وأبريل . وتنسج السيدة عددا من الوحدات الطولية من خام الصوف على نول يدوى أرضى بعرض خمسين سنتيمترا تقريبا ، وبطول السقف المطلوب ، ويتراوح طوله بين عشرة أمتار وأثنى عشر مترا ، وقد يطول أكثر من ذلك . وتسمى كل واحدة من هذه الوحدات الطولية « مسدة » أو « شركة » ، ويراعى أن تنسج الوحدات الطولية المكونة للسقف من الصوف الخشن المخلوط بشعر الماعز حتى يقاوم العوامل المناخية ، الرياح ، والأمطار ، والشمس .

ويحتاج سقف البيت أيضا لخمس عشرة تنسج من الصوف الخشن ، عرض كل منها حوالى عشرة سنتيمترات ، ويكون طول أحد هذه الأشرطة مساويا لطول السقف نفسه . أما الأشرطة الأربعة الأخرى ، فطول كل منها يساوى عرضه ، وتسمى هذه الأشرطة « الطرائق » والفرد « طراقة » ، ووظيفتها تقوية السقف .

وعند الانتهاء من نسج الصوف توصل تلك الوحدات الطولية بعضها ببعض الآخر الى أن يتم

بالبيت ، ويستخدم للطهو واعداد الخبز ، أو يقام فيه النول اليدوى للنسيج . وهناك بعض البدو ، وبخاصة الأقل ثراء يستخدمونه فى السكنى ، ويسمى هذا النوع « الخيشة » . وهو يصنع من أجولة الخيش « الفراير » ، ويقام أو يرتكز على عامود واحد فقط يسمى « جابر » . ويستطيع البدوى عادة أن يحصل على المواد الأولية المستخدمة فى كل هذه التنويعات ، من الخامات الموجودة فى البيئة ، فالصوف المستخدم فى صنع « البيت العربى » هو صوف الأغنام ، وشعر الماعز ، ووبر الأبل . وتصنع القوائم الخشبية المستخدمة كدعامات ارتكاز يقام عليها البيت من أشجار التين ، والزيتون ، واللوز المنتشرة فى صحراء مصر الغربية ، أما الأجولة « الفراير » التى تستخدم فى بيت الصيف أو الخيشة فهى نفس الأجولة التى يحصلون عليها فارغة أو معبأة بالحبوب ، والدقيق ، والسكر من المجمعات التعاونية الموجودة فى انقرى القريبة . كما انهم يحصلون على الجبال والمثابت التى يشد بها البيت من أسواق هذه القرى . ويستخدمون أفرع نبات « المتنان » الذى ينمو فى الصحراء الغربية فى عمل « الأخلية » التى عن طريقها يشبك السقف « البدن » مع الجدران « الأروقة » (*) .

الخامات اللازمة لإقامة البيت العربى :

كل ما يتعلق بالبيت العربى - من حيث اعدادة وإقامته - من اختصاصات السيدة البدوية . تبدأ النساء فى اعداد الأجزاء المكونة للبيت (البدن) والأروقة « الأربع » التى تمثل جدران البيت ، ثم القوائم الخشبية وعددها اثنا عشر عامودا ، وأربع عشرة قطعة من الخشب مقوسة قليلا أو على شكل زاوية منفرجة هى « الجوازل » ، يتراوح طول الواحدة بين ثلاثين وأربعين سنتيمترا . وأربع عشرة قطعة من الحبل ، يتراوح طول الواحدة منها بين خمسة وعشرة أمتار ويسمى الحبل عند بدو الساحل الشمالى « رمة » . ثم أربع عشرة قطعة من الحبل يراعى أن تكون كل منها أطول من « الجازل » بما يسمح بعمل عقدتين ، واحدة عند كل طرف ، ليتكون منها « العماير » .

(*) جمع رواق . ويقال ضرب فلان رواقه بمعنى أقامه ، والرواق ستر يمد دون السقف .

توصل ببعضها بنفس الطريقة المستخدمة في السقف . وفى الحقيقة أنه لا توجد مقاييس ثابتة لطول « الكحلة » ، بل تحاك حسب الحاجة وحسب مساحة البيت ، أما عرضها فيكون بعرض النول ، وهو حوالى ٥٠ سم كما ذكرنا من قبل .

ثانيا : بيت الصيف :

السقف :

وفى حالة « بيت الصيف » يعد السقف من القماش الخام الثقيل « قماش الدك » ، وفى بعض الأحيان يكون من « الخيش » . ويقوى سقف بيت الصيف بنفس الطريقة المتبعة فى بيت الشعر عن طريق تثبيت الطرائق المنسوجة من الصوف الغليظ ثم تضاف « الكرتين » ، وكذلك « العائر » .

الأروقة :

وأروقة بيت الصيف تصنع من أجولة الخيش « الفراير » بعد فردها وتوصيل بعضها ببعض ، ثم تقوم النساء بتبطينها من الداخل بأجزاء من الأقمشة الزاهية الألوان ، التى يستخدمونها فى صنع ملابسهن ، وتسمى هذه العملية «التنقيريش» وتستخدم فيها الأشكال الهندسية كالمثلث ، ويسمونه « حجاب » والمربع ويسمى « بلاطة » ، والمربع المنحرف - المعين - ويسمى « كوتشينة » .

وتحتاج أروقة بيت الصيف « للتقوية » نظرا لقلة تماسكها وصلابتها عن تلك الأروقة المصنوعة من كحايل الصوف فى بيت الربيع . وتتم عملية التقوية هذه عن طريق تثبيت أو « تدكيك » حبل غليظ حول محيط كل رواق . وهذا الحبل يساعد على حفظ « الرواق » مستقيما ومتماسكا عند شده ، كما يراعى عمل ثقوب على أبعاد متساوية ومتقاربة فى الجانب العلوى لكل رواق ، وذلك لتيسير تثبيته فى السقف بواسطة المشابك الخشبية « الاخلة » .

اعداد القوائم الخشبية :

القوائم الخشبية اللازمة لاقامة البيت العربى المعتاد ، عددها اثنا عشر عامودا ، الدعامتان

التوصل الى العرض المطلوب ، وتسمى عملية توصيل القطع معا « التنظيم » ، وهى تتم بواسطة ابرة طويلة وغليظة « مبير » ، وخيط من الصوف .

ثم تأتى المرحلة التالية وهى تقوية السقف، وذلك عن طريق تثبيت « الطرائق » : واحدة عند منتصف طول مستطيل السقف ، من جهة الداخل، أما الأربع الباقية ، فتثبت واحدة عند نهاية الحد العرضى الأيمن ، وأخرى فى الجهة المقابلة ، ثم تثبت الرابعة والخامسة فى عرض السقف عند كل ثلث ، فتتقاطع مع « الطراقة » الطولية فى نقطتين . وعند كل تقاطع تثبت قطعة الخشب المسماة « الكربة » شكل رقم (١) .

اعداد العماثر :

يتم اختيار أربع عشرة قطعة من الخشب تسمى « الجوازل » وهى مقوسة قليلا - أو على شكل زاوية منفرجة . وطول الواحدة « الجازل » حوالى أربعين سنتيمترا ، ويفضل استخدام عروق شجيرات التين نظرا لصلابتها ، ثم يحفر بالقرب من نهاية كل من طرفيها « مجرى » ويربط حبل أطول قليلا من الجازل بما يكفى لعمل عقدتين ، واحدة عند كل طرف . وفى هذه الحالة يسمى الجازل « بعد ربطه بالحبل » « العميرة » ، ويتم بهذه الصورة صنع أربع عشرة « عميرة » . شكل رقم (٢) .

تثبت هذه العماثر الأربع عشرة على حواف السقف الأربع ، على أن تكون « الجوازل - للخارج » وتوزع « العماثر » بحيث تثبت اثنتان فى كل ركن من أركان السقف الأربعة ، وواحدة عند منتصف مقدم البيت ، وأخرى عند منتصف الخلف واثنتان فى كل جانب كما فى شكل رقم (٣) .

تجهيز الأروقة :

وحدات النسيج الطولية التى تستخدم فى الأروقة تسمى (الكحايل) ، والمفرد منها كحلة . وهى تنسج غالبا من الصوف الملون بصبغات حمراء ، وزرقاء قاتبة ، وخضراء ، وقد تترك على نفس لون الصوف أو الشعر أو الوبر الطبيعى . ويحتاج كل رواق الى أربع أو خمس « كحايل »

الرئيسيتان لارتكاز سقف البيت تسميان « الجبر » ومفردها « جابر » ، ويتراوح طول كل منهما بين مترين ونصف وثلاثة أمتار ، ودعامتان أخريان أقل من السابقتين من حيث الطول بما يقرب من نصف المتر ، توضع واحدة في منتصف مقدمة البيت الذي يسمى مقدم البيت ، والثانية في منتصف الخلف الذي يسمى ذيل البيت . وتسمى هذه الدعامات بالأكمام والواحدة « كم » .

بالإضافة إلى ذلك ، توجد أربعة قوائم خشبية ، تثبت كل قائمة منها في ركن من أركان البيت ، وتسمى هذه القوائم « الخماميس » ومفردها « خماسة » ، ويطلق البعض عليها « رجل » . ثم أربعة قوائم أخرى ، اثنتان في الناحية اليسرى ، ومثلهما في الناحية اليمنى ، وتسمى « المقادم » والمفرد « مقدم » . والملاحظ أن كل من « الخماميس » و « المقادم » لها نفس الطول ، وهي جميعا أقل طولا من « الكمين » بما يقرب من نصف المتر ، والكمين أقل طولا من « الجابرين » بما يعادل نصف المتر أيضا ، وبذلك يتخذ سقف البيت شكلا هرميا (شكل رقم ٤) .

اقامة البيت :

يطلق على هذه العملية مصطلح شد البيت ، أو كرب البيت ، وكل من التعبيرين يعنى اقامة البيت . أما عند فكّه أو هدمه فيستخدمون تعبير « تلية البيت » نظرا لما للبيت عندهم من مكانة رفيعة ، كما أنهم يتطهرون مما قد تبعثه كلمة (الهدم) من تشاؤم . وتقوم النساء عادة بهذا العمل .

ولاقامة البيت المتوسط والشائع ، تكفى سيدتان فقط . وفي هذه الحالة لا يستغرق منهما هذا العمل أكثر من ساعتين .

وأفضل الأوقات لشد البيت هو وقت الضحى ، ففي هذا الوقت من النهار لا يكون السقف متقلبا بندى الصباح ، بل يكون خفيفا يسهل رفعه .

أما قطعة الأرض المراد اقامة البيت عليها ، فتسمى عند بدو الساحل الشمالى الغربى « الدار » ، ويراعى أن تكون هذه الأرض يابسة متماسكة ،

ويست رملية رخوة تفور فيها المثابت أو القوائم الخشبية . وبعد تنظيف هذه الأرض من الأشواك ، والحشائش ، والحصى ، يفرد عليها السقف بحيث تكون الناحية المثبت بها الطرائق « مواجهة » للأرض ، وفي الاتجاه المراد وضع البيت فيه . ثم تثبت أطراف الأربعة عشر جبلا في « العماثر » الأربع عشرة المثبتة في السقف على شكل عقد خاصة بحيث يسهل التحكم في أطوالها . وتشد كل من هذه الحبال على خط مستقيم ، حتى يصل كل حبل إلى نقطة خارجية تثبت فيها « وتد » من الخشب أو مثبت من الحديد ، يربط به الطرف الآخر للحبل .

والملاحظ أن الحبال التى تثبت في أركان البيت تكون أقل طولا وغلظا من الحبال الرئيسية المثبتة على امتداد « الجابرين » .

وبعد الانتهاء من فرد السقف وعقد الحبال بالعماثر ، وربط أطرافها في المثابت أو الأوتاد ، تأتي الخطوة التالية وهي رفع السقف على الأعمدة ، وفي هذه الحالة توضع أولا « المقادم » بحيث تكون في اتجاه الريح ، فعلى سبيل المثال ، إن كانت الرياح شمالية ، تبدأ السيدة بوضع المقادم من جهة الشمال ، وذلك حتى يمتلئ داخل البيت بالرياح فيساعد ذلك على رفع السقف .

يل ذلك رفع كل من الجابرين « الأوسطين » ، بعد تثبيت الطرف العلوى لكل جابر في الفتحة المخصصة له في وسط قطعة الخشب المسماة « بالكرية » والتي سبق تثبيتها في مواضع تقاطع « الطرائق » (شكل رقم ٥) .

ثم يثبت « الكم » الأمامى والخلفى ، وبقيّة « المقادم » ثم « الخماسات » في الأركان الأربعة .

ولتثبيت الأعمدة ، يتم عمل عدة حفر في الأرض بعمق ثلاثين سنتيمترا تقريبا ، تنصب فيها الأعمدة . وقد ترفع بعض هذه الأعمدة على أحجار إن كانت قصيرة بعض الشيء .

ثم تأتي المرحلة الأخيرة من مراحل اقامة البيت ، وهي تثبيت الأروقة الأربعة في السقف . ويتم ذلك بواسطة مشابك خشبية مسحوبة الأطراف هي « الأخلة » . وتبدأ كل من السيدتين في تثبيت الأروقة ناحية « الكم الأمامى » ، فتتجه احدهما

الى جهة اليمين ، أما الأخرى فتتجه ناحية اليسار ،
ثم تتقابلان عند « الكم » المقابل .

التقسيم الداخلي للبيت :

يتكون البيت العربى عادة من حجرة واسعة واحدة ، فإذا ما أقبل بعض الضيوف ، أمكن تقسيم البيت الى قسمين أو ثلاثة أقسام ، وذلك بواسطة بطانية حمراء اللون بها خطوط خضراء ، وبفسجية ، وبرتقالية ، وتشهد هذه البطانية ما بين « الجابر الأوسط » و « المقدم » . وعادة تشغل النساء الجزء الداخلى من البيت . أما عند ختان أحد الصبية ، فيشكلون « دروة » مربعة الشكل باستخدام هذه البطانية حول أحد الجابرين وهم يسمون هذه « الدروة » « حجة » فى بعض الأحيان .

وتمتلك كل عائلة بيتا واحدا على الأقل ، وقد تمتلك بعض العائلات الثرية أكثر من بيت ، واحدا للشتاء وآخر للصيف ، وثالثا للمناسبات . وعند زواج أحد أبناء العائلة ، تبدأ أمه أو عمته فى حياكة قطع النسيج التى يتكون منها البيت . ويستغرق نسجها ما يقرب من عام .

وإذا كان الدافع الأساسى لنقل البيت العربى من مكان الى آخر هو (البحث عن المراعى الخضراء - كما أشرنا فى المقدمة - ، فهناك بعض الضرورات الأخرى التى تحتم نقله . فيحدث ذلك مثلا عندما نبطل الأرض لبقاء القطعان عليها مدة طويلة ، وهم يعبرون عن هذه الحالة بقولهم : « أن الأرض ريغنت » . وكذلك إذا كان هناك غبار ناعم ، ويقولون فى هذه الحالة : أن « الدار صارت عجاج » .

وهناك بعض المناسبات الاجتماعية التى يتعين فيها نقل البيت ، أو إقامة بيت آخر اضافى ، مثل حالات الاحتفال بالزواج أو الختان . وعندئذ تقام خيمتان ، واحدة للرجال ، وأخرى للنساء يكون ملحقا بها مكان للطهى .

ويقام البيت العربى أيضا عند انعقاد « مجالس

العرب » حيث يجتمع رجال البدو وشيوخ القبائل الذين يسمونهم « العقلاء » لبحث بعض الشئون أو لفض المنازعات وعقد الصلح بين الأفراد أو القبائل .

أما عند الاحتفال بمولد أحد الأولياء ، فتنقل كل عائلة خيمتها لتضربها بالقرب من ضريح الولي ، ويقولون عند ذلك : « نشيلوا للشيخ فلان ... » . وهم يقيمونها عادة لمدة ثلاثة أيام هى مدة الاحتفال . وتوزع الخيام بحيث تكون فتحاتها جميعا تجاه ساحة الضريح ، لتتيح لهم مشاهدة الألعاب واستعراضات رقص الخيل ، وجميع الاحتفالات التى تقام بهذه المناسبة . وقد يرتبط هذا الوضع المعين للخيام بعادة مرور المراكطين(*) ، ودفع أيديهم فى « قصع الفتة » التى توضع أمام كل بيت فى يوم المولد ايذانا للبدء فى تناول الطعام (**).

ومن العادات الشائعة عند بدو الساحل الشمالى الغربى ، والمرتبطة بالبيت ، ذبح « ذبيحة » كفدية ، وذلك عند الانتقال لدار جديدة ، وقد يقوم الجيران ، هم بدورهم ، بذبح الكفدية تحية للقدامين . ويصاحب نقل ، وإقامة البيت ، إطلاق الكثير من « الزغاريد » . ولا تنسى كل سيدة أن تعلق فى سقف خيمتها « حفنة » من تراب الولي الذى تعتقد فى كراماته . وقد تعلق السيدات بعض عظام النسور أو عددا من الأحبة . والتمايم .

كيفية حمل البيت :

ولنقل البيت من مكان الى آخر ، يفرد كل من « الجابرين » على سطح الأرض بحيث يكونان متوازيين ويكون بينهما مسافة ستين سنتيمترا تقريبا . وتوضع بقية الأعمدة الخشبية بحيث تكون متقاطعة معهما . ثم يتم بعد ذلك ، طي كل من السقف وكذلك الأروقة الأربعة ووضعها على الأعمدة ، ويقوم اثنان من الرجال الأشداء برفعها جميعا على الجمل . وفى بعض الأحيان ينقل

(*) المراكطين أو أهل الكرامات ، هم أفراد ينتمون الى قبيلة معينة فى الصحراء الغربية .

(**) فى صباح أول أيام المولد ، تضع كل عائلة (قصعة الفتة) أمام باب الخيمة الخاصة بها ، ثم يدفع

المراكطين أيديهم حتى أسفل كل قصعة وهى ساخنة ، ويعتبر هذا احدى كراماتهم .

البيت على عربات كارو تسمى « الكاروزة » وخاصة
في الأماكن القريبة من القرى .

الترميم والوقاية :

يبقى البيت العربي مصاحبا للبدوى ، على
امتداد رحلة عمره ، ولذلك فهو يحتاج منه كل
عام قدرا من التجديد أو الاضافة حتى يظل في
حالة جيدة . وهذه المهام ، تقوم بها المرأة عادة ،
وهي تتمثل في تغيير بعض قطع الصوف أو الحيش
التي تكون قد أصبحت بالية ، أو على الأقل
ترميمها . كما ان هناك بعض الاعمال الوقائية
التي يتحتم القيام بها يوميا وهي ارجاء الجبال
التي يشد منها البيت عند الغروب واعادة شدّها
عند الضحى ، والغرض من ذلك هو حماية هذه
الجبال من القطع نتيجة لفرق الحرارة وتقلبات
الجو ، فتبقى صالحة لمدة طويلة .

التكيف مع البيئة :

والآن ننتقل الى بعض الوسائل التي استخدمها
بدو الساحل الشمالى الغربى ، لمواجهة مناخ
الصحراء الذى يتميز بحرارة عالية وجفاف في
الصيف ، ورياح باردة ، وأمطار في الشتاء .
وإذا كان المناخ يؤثر بدرجة عالية على كيفية اقامة
المساكن ، فإن بناء الخيام بتلك الطريقة ، التي تم
شرحها ، يعتبر تكييفا للهواء بصورة بدائية .

فأولا : للتحكم في حجم الهواء الداخل الى
الخيمة تصمم فتحة الباب « فم البيت » بحيث
تكون جهة الجنوب أو الجنوب الشرقى . وهذا
الوضع يتيح للشمس الدخول الى البيت وخاصة
في الشتاء ، وذلك الى جانب امكان تفادى الرياح
الشمالية الباردة . أما في الصيف فيمكن ايجاد
تيسار متجدد من الهواء عن طريق نزع الرواق
الشمالى أو طي جانب منه .

ثانيا : هناك فتحتان دائمتان بالقرب من
السقف عند كل « كم » من الاكام وتغطي كل
فتحة منهما ، الفراغ المثلث الناشئ عن الفرق
بين طول الاكام ، وطول الرواق . ويتم تغطية
هذا الفراغ بواسطة « جوال » مثبت من منتصفه
على عامود طوله حوالى نصف متر . ثم يثبت هذا

العامود بميل على السقف أعلى « الكم » وهاتان
الفتحتان تسمحان بتهوية دائمة وغير مباشرة .

ثالثا : تصمم أسقف الخيام بحيث تكون
هرمية ، وذلك لمساعدة الأمطار المتساقطة في
الشتاء على الانزلاق سريعا وعلى عدم التراكم .
ومن ناحية أخرى ، يساعد هذا الانحدار في
السقف على تخفيف حدة الشمس صيفا من خلال
جعل زاويتي السقوط والانعكاس كبيرتين ، وهذا
يذكرنا بتصميمات بعض منازل منطقة الكنوز
بالنوبة القديمة حيث يتم بناء أسقفها على شكل
قبة لهذا الغرض .

وفي ختام هذه الدراسة الوصفية للبيت
العربي ، يمكننا القول بأن هذا النموذج السكنى
يعكس وعى البدو ببيئتهم ، وتكيفهم مع امكانياتهم
الطبيعية . لذلك لم يأت تمسكهم بهذا الطراز
السكنى بدافع الحرص على التقاليد فحسب ،
وانما لانه البيت الأكثر ملائمة للبيئة الصحراوية
والتنقل الدائم .

« الكلمات والمصطلحات البدوية التي

وردت في الدراسة » وشرح معانيها «

الحطايا : المراعى الخضراء .

الأوتاد : مفردتها « وتد » وهو مثبت خشبى ،
طسرفه العلوى عريض ويحيط به ، قرب
نهايته ، مجرى . أما الطرف الآخر الذى
يثبت في الأرض ، فهو مدبب .

الرحى : يطلق عليها أيضا « راحة » أو « راحة » .
تستخدم لطحن الحبوب . وهي عبارة عن
قرصين كبيرين من حجر البازلت الناعم .
القرص السفلى مصمت مثبت في منتصفه
عامود خشبى طوله حوالى ١٥ سم ،
أما العلوى ففي منتصفه فتحة توضع بها
الحبوب . كما أن لها يدا خشبية تدار
منها .

الكانون : يستخدم كموقد لطهى الطعام ، وأحيانا
لصنع الخبز ، وهو يتكون من : قرص
حديدى يوضع على حجرين ، أو قالبين من

الأجر ، يقامان بحيث يكون بينهما فجوة كبيرة يدفع فيها الحطب أو قطع من الخشب للوقود .

القربة : تصنع من جلد الماعز بعد سلخه كاملا ، ودبغه بالملح والشبه ، ثم ربط أماكن الذيل والأرجل . وتسمى القربة التي تستخدم في خض اللبن « الشكوة » . وتلك التي يحفظ بها السمن « الصوفة » وهي تختلف عن الأولى في أنها تترك مغطاة بالشعر . وتستخدم القربة لحفظ الماء أيضا .

الجبصة : آنية مستديرة من الخشب بأحجام مختلفة . وهي شائعة الاستخدام عند البدو ، حيث يوضع فيها الطعام وخاصة « التريد » .

الكحایل : مفردا « كحلة » وهي عبارة عن وحدات طولية من نسيج الصوف عرضها حوالي خمسين سنتيمترا ، وهو عرض النول اليدوي المستخدم عند البدو . أما طولها فيتحدد وفقا للمقاس المطلوب لطول وعرض البيت العربي . وهي تستخدم لعمل « الأروقة » أي الجدران بعد وصل عدد منها ببعضها .

المحمول : وهي الكلمة التي تنسج يدويا ، وتسمى أيضا « القطي » ويوجد منها أنواع عديدة مثل « الحواية » ، « الحسيني » ، « النويري » ، « الملقوط » ، « الشليف » .

الفراير : خيش الأجولة .

الجوازل : المفرد « جازل » وهي قطعة من خشب الأشجار اليابس ، تستخدم في عمل العماير التي تتركب في سقف البيت العربي .

الرمة : الجبل . وله استخدامان في البيت العربي . فهو يستخدم في صنع العميرة ، كما يستخدم في شد البيت وتثبيتته في الأرض .

العماير : المفرد « عميرة » ، وهي الجازل بعد ربطه بقطعة من الجبل ، وهي تثبت حول

محيط السقف في أربعة عشر موضعا ليشد منها البيت ، وذلك بعد ربط الجبال بها .

المتاب : المفرد « مثبت » . يصنع من الحديد على شكل مسمار كبير الحجم وله رأس مسطحة . وقد يطلق هذا الاسم أيضا على « الوتد » الخشبي السابق ذكره .

الأخلة : المفرد « خلال » أو « خلة » ، وهي عود خشبي رفيع ، وتستخدم لشبك سقف الخيمة بالجدران .

الكربة : قطعة من الخشب مسطحة طولها حوالي ثلاثين سنتيمترا ، والعرض حوالي عشرة سنتيمترات ، وبها فتحة مستديرة في الوسط ، والكربة تثبت في سقف البيت العربي في نقطتين عند تقاطع الطرائق ، ووظيفتها تثبيت « الجابرين » ، أي أعمدة الارتكاز الأساسية للبيت ، في السقف . عن طريق الفتحتين .

المسدة : وتسمى أيضا « الشركة » ، وهي قطاع من النسيج بعرض النول ، وطولها يكون تبعا لطول السقف . وهي تستخدم أيضا في الكلمة .

الطرائق : المفرد « طراقة » وهي شريط من الصوف عرضه عشرة سنتيمترات ، يثبت في السقف من الداخل لتقويته .

الأروقة : ومفردا « رواق » ، وهي جدار الخيمة الأربعة سواء في « بيت الشعر » أو « بيت الصيف » .

البدن : يطلق على سقف البيت العربي .

الجابري : العامود الأساسي لارتكاز البيت ، وفي حالة البيت ذو الحجم المعتاد يستخدم جابريان ، أما في حالة البيت الصغير الحجم المسمى « الخيشة » فيكون هناك جابر واحد فقط .

الأكهام : مفردا « كم » وهي تطلق على العامودين الخشبيين اللذين يوضع أحدهما في مقدمة البيت ، والآخر في الخلف . كما تطلق أيضا على تلك الفتحة العلوية التي تتيح

ريفنت الأرض : ابتلت بعد أن أقامت عليها
المواشى فترة .

العجاج : الغبار الناعم .

الكاروزة : العربة « الكارو » ، وهي عربة خشبية
تجرها دابة .

التطبيب : تطلق على عملية وصل قطع المسدة
بعضها ببعض الآخر .

التنقريش : تزيين الأروقة « الجدران » بقطع
هندسية من القماش الملون وتشبيتها
بالخيوط .

كرب البيت : يعنى شد البيت بواسطة الحبال .

تعلية البيت : تعنى هدم البيت .

نشيلا لـ : يعنى ننقل خيمتنا ومتاعنا الى ...

تهوية غير مباشرة أعلى الأعمدة المسماة
بالأكمام .

الخماميس : أو الخماسات ومفردها « خماسة »
ويطلق عليها بعض البدو « أرجل البيت » .
وهي القوائم الخشبية الأربعة التى توضع
فى أركان البيت .

المقادم : المفرد « مقدم » ، وهي الأعمدة الخشبية
التي تنصب فى جانبى البيت وعددها
أربعة أعمدة .

الحجبة : هى الركن الذى تتم اقامته داخل الحيمة
بوضع حاجز من القماش أو بطانية .

الدار : قطعة الأرض التى يقام عليها البيت
العربى .





الدرب كصويل
 والليل ثقيل
 ولكن
 البداه الأذن
 وما أنا ممش للترحال
 السبحه والصصاوالقنديل
 وقربه من نهر الحياة
 وكل قصت فموال
 «بأودع» تعب الأذن
 و«بأعود» يوما ما
 احمل على عاتقي حقيقتي
 «بأعود» من أجل أرضي
 وتكبي
 من أجل حبس
 من أجل قلبي الذي في هناك
 عند جذور المهرم

منال فرغلول

ان ماضيها لم يمت فالزمن يمضي حقا، ولكن التراث يظل حيا وان واعم نفسه مع مقتضيات التطور الزمني والتاريخي وقد يقتضى الأمر ان نسجل تراثا على وشك ان ننساه في غمرة الموجة الاعلامية التي تلاحقنا بطوفان جارف لا نعرف له منتهى من الافكار والمشكلات التي نفترض وجودها في مجتمعنا ناسيين ان من ينسى تراثه اشبه بالسفيه الذى يبذل ثروته التى ورثها ثم يحاول العيش على الاستجداء من الآخرين من هنا كانت البداية ٠٠٠٠ كانت بداية فكرة بحث عن ميلاد جديد لصورة من التراث عادت للحياة فى ظل لحظة جديدة عامرة بالحب نحيها .



رقصة المولوية :

والأدب وتأثر بأستاذه شمس الدين التبريزى حتى سمي ديوانه باسمه (شمس الدين) أما ديوانه الكبير (المثنوى) فيعد من اعظم آثار جلال الدين الرومى واهم كتاب للتصوف الايرانى ويضم ٢٦ ألف بيت من بحر الرمل ولقد انتشرت فرقته المولوية فى العصر العثمانى فى ق ١٠ هـ .

طريقة المولوية :

- كان نظام الذكر الخاص بالمولوية يتم على شكل دائرة فى اتجاه عكس عقارب الساعة وهى بذلك أشبه بالطواف حول الكعبة وكان الدراويش عند سماعهم (المثنوى) يدورون فى دائرة هندسية مدروسة بشكل معمارى رمزى فى كل تفاصيله الدقيقة سواء من ناحية التخطيط أو المواد

يرجع أصل الكلمة الى كلمة الموالى وهم أبناء الأمم غير العربية الذين دخلوا فى الاسلام ونصبوا أنفسهم خصوما لمن يخرج على شريعة العدل وتحقيق المساواة وهناك رأى آخر بأنها كلمة اشتقت من مولانا الولى فأصبحوا مولوية .

وعلى وجه العموم هم أتباع ومريدو مولانا محمد بن محمد بن حسين الخطيبى البكرى المعروف بمولانا جلال الدين الرومى ومنهم تتألف طريقته المعروفة بالمولوية ٠٠ وجلال الرومى هو أعظم شعراء الصوفية الايرانيين (١٢٠٧ - ١٢٧٣) ولد بخراسان وتوفى بقونية وقد تعلم على يد أبيه مولانا نجم الدين كبير مشايخ الصوفية وخلفه الشيخ نجم الدين البكرى وقد جمع بين التدين

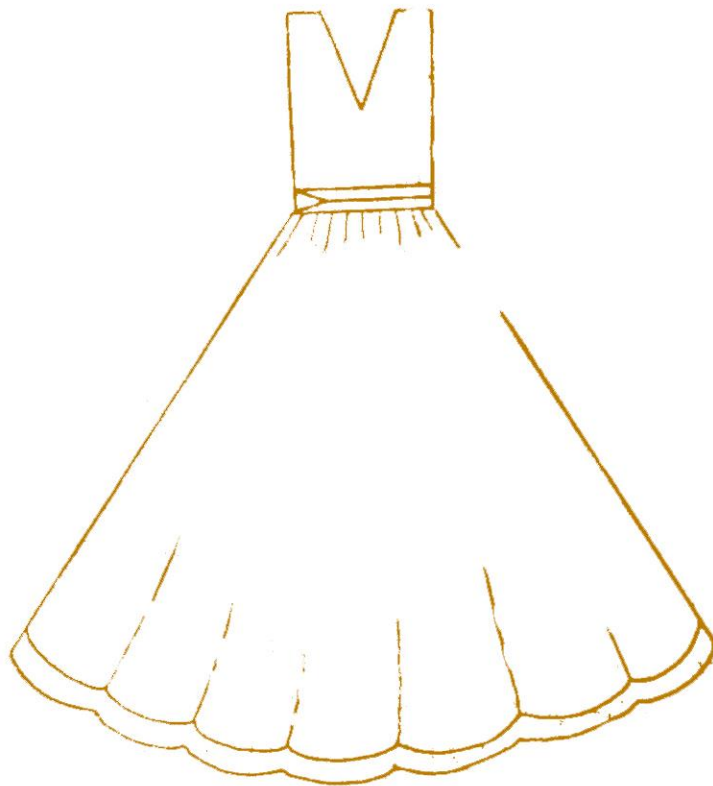
(★) هذا المقال جزء من دراسة قامت بها الباحثة باشراف الاستاذ صفوت كمال استاذ الفولكلور



ملابس الدراويش المولوية عبارة عن قفطان
واسع وزنار وهو حزام عريض يربط حول الوسط
فوق القفطان - (المرحلة الأولى)



القميص من الخلف



القميص من الامام

زي الدراويش المولوية في الفترة الثانية وهو
عبارة عن قميص بدون أكمام يرتدى فوق التنورة
وتثبت بزنان عريفي (المرحلة الثانية) -

الوسط تقريبا ومتسعة من أسفل ومفتوحة
من الأمام .

٤ - تنورة : وهى عبارة عن جولة طويلة تتكون
من قطاعات من دوائر من القماش تثبت مع
بعضها لتعطى اتساع أثناء الدوران ولها
حزام رفيع يربط حول الوسط .

مكملات الزي :

الأحزمة :

- زنار : وهو نوع من الأحزمة عريض يربط
حول الوسط ، ويدخل طرفا ذيل الصديري
المتسعان فيه .

أغطية الرأس :

قاووق : وهو عبارة عن طاقية مخروطية أصبحت
أكثر ارتفاعا من اللباد المقوى .

زى شيخ التكية :

لم يختلف زى شيخ التكية فى هذه الفترة عن
زى رجال الدين وكان يتكون كالتالى :

١ - سروال : متفتح ويضم من أسفل أو يترك
فضفاضا .

٢ - قميص : مفتوح من عند الرقبة الى الوسط
وهو طويل متسع .

٣ - قفطان : رداء ذو أكمام طويلة له ياقة
متوسطة الاتساع .

٤ - حزام : يشد فوق القفطان .

٥ - عباءة : رداء مفتوح من الأمام يلبس فوق
التياب ولها فتحتان لاجراج الذراعين .

٦ - عمامة : عبارة عن طاقية يلف عليها شال
ويختلف حجمها حسب الرغبة .

هذه لمحة عن عناصر أزياء فرقة دراويش المولوية
منذ القرن السابع عشر أما عن دور فرقة دراويش
المولوية فقد تغير وتبدل بشكل جوهري . فبعد
ان كان أدائهم مظهر تعبد وتطهر وذوبان فى حب
الله أصبح مظهرا رياضيا أو أداء حركى علنى
يشاهده العامة ثم أصبح أداء حركى بمقابل مادى

المستخدمة حيث ترمز الدائرة ومركزها للوجود
الكونى والوحدة المطلقة المنبعثة منه وتتكون منطقة
السمع فى دائرة ذات محور أفقى ينتهى بالحراپ
حيث يقف الامام للصلاة وذلك طبقا لرأى انقراوى
شيخ الجيلانية .

- يدخل الدراويش متراجعين بطول محيط
نصف دائرة السمخانة وهى المجموعة المعمارية
الخاصة بدراويش المولوية وتبدأ الموسيقى ثم
يمرون أمام الشيخ الجالس فى الحنية مؤدبين
تحية التعظيم فيأخذون منه النفحة ويبداون
الدوران فى دائرتين بيد مرفوعة الى أعلى والأخرى
الى أسفل تعبيرا عن الوجود الكونى وعلاقته
بالموجودات ...

★ أزياء دراويش المولوية :

أولا : أزياء الراقصين (الدراويش) :

١ - سروال : هو سروال متفتح قصير يضم
من أسفل ويشد للوسط بتكة .

٢ - قفطان : وهو رداء واسع ذو أكمام طويلة
له ياقة متوسطة الاتساع مفتوح من الأمام .

الأحزمة :

١ - زنار : وهو حزام عريض يربط حول
الوسط فوق القفطان .

أغطية الرأس :

١ - القاووق : وهو عبارة عن طاقية مخروطية
لها حافة عريضة .

وقد تطور شكل زى الدراويش فى فترة لاحقة
وأصبح كالتالى :

١ - سروال : سروال أقل اتساعا ويضم من
أسفل .

٢ - قميص : وهو رداء بالغ الاتساع يرتدى فوق
السروال ويصنع من التيل أو القطن وهو
مفتوح من عند الرقبة الى الوسط تقريبا
وليس له أكمام .

٣ - صديري : عبارة عن ستره قصيرة تصل الى

الأداء الحركي :

- يدخل أربعة راقصين يحمل كل منهم (حانه) ويسيروا في خط منحني ويلفون على شكل دائرة ويؤدون بعض التشكيلات المركبة الجماعية التي ترمز إلى الطواف في موكب .

- يدخل الراقص الأول (اللفيف) منضمًا للمجموعة في زى مخالف وفي يديه (صاجات) واضعًا يده اليمنى على الكتف الأيسر ويده اليسرى على الكتف الأيمن ويسند رأسه على الكتف الأيمن حتى يصل إلى المركز فيقدم التحية ويبدأ في عملية الدوران حول نفسه نصف دورة بقدم تلو الأخرى في عملية تبادلية وكأنه يوصي كل راقص على زميله ويتحرك الراقصون ليقفوا في خط مستقيم لأداء تشكيلات جماعية ثم يخرج الراقص الأول تاركًا المجموعة مستمرين في الأداء .

- يستمر الأداء الذي يتصاعد مع العزف تدريجياً إلى أن يصل إلى قمته حيث يدخل اللفيف مرة أخرى ولكن مرتدياً التنورة ويحمل ٤ مظاهر في يده مرسوم عليها معالم مصر فيغطي رأسه بالمزهر التي في يده رمزا للخلوة التي يعتكف فيها المتصوف ثم يبدأ في عمل تشكيلات حركية وهو في حالة دوران بطيء، ويترك المزهر واحداً تلو الآخر لمساعدته من الراقصين ويبدأ في عمل تشكيلات حركية بيديه رمزا للنيل والأهرامات وينهى الحركات بحركة الفراشة التي تتمايل ثم أجنتها لتستقر في نقطة الزوال اللانهاية وهنا يفك التنورة الأولى ويبدأ بالدوران حول نفسه وبحركة أسرع وهو يرفع التنورة بالتدريج إلى أن يتخلص منها بإخراجها من رأسه ثم يتشج بالبرق الذي يحمل اسم الله ورسوله ويفك التنورة الثانية وهكذا يكون تم التجرد والانطلاق في الفضاء الواسع بعد التخلص من العالم المادي .

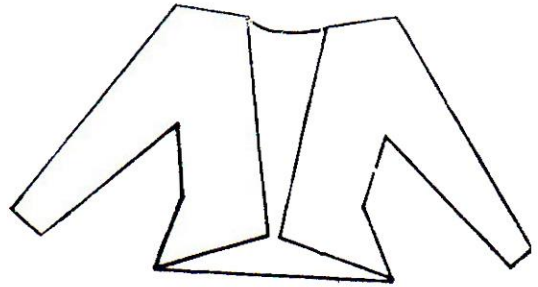


ملابس أعضاء الفرقة :

أولا ملابس مجموعة الذكر (عازفين ومنشدين) :

★ يرتدى رجال مجموعة الذكر بصفة عامة

وأصبح المتصوفة هم المجاذيب ومدرسو فنون العزف والغناء وأصبحوا بركات الجنازات فتطور الحال من التصوف إلى الاتجار بالأداء إلى أن جاءت الثورة فقررت تصفية التكايا الخاصة بهم والغيت شرعية وجودهم ٠٠٠٠ ولكن ظل الشكل كنوع من الأداء المصاحب للاحتفالات والأعياد ولكنه بعيد كل البعد عن معنى التصوف وجوهر الفلسفة التي قامت عليها أصل الفكرة والتجرد وأخلاص الأداء .



الصدري طرفاه متساويان يدخلان في الزنار

رقصة التنورة

أداء فرقة قصر الغوري للتراث

تعتبر رقصة المولوية خلفية هذا النوع من الأداء وتعتبر أشبه ما تكون بالترجمة المصرية لذلك النوع من الرقص فهو يدخل في حدود الصوفية حيث يتبع قانون الحركة الدائرية التي تمثل الفلسفة الإسلامية . أن الحركة في الكون تبدأ من نقطة وتنتهي عند ذات النقطة وراقص التنورة عندما يدور حول محور فهو يوحى بالرغبة في الانطلاق إلى السماء والتخفف في صلته بالأرض كذلك عندما يلف يأتي الراقصون من حوله فكانه الشمس وكانهم الكواكب تلف في مدارها بالإضافة إلى ذلك تشمل محاولة المزج أشكال أداء الطرق الصوفية مجتمعة وتشمل أيضا موتيفات حركية تعبيرية حديثة لها سمات قومية .

مجموعة العرض :

- تدخل مجموعة الذكر أو المنشدين والعازفين في خط مستقيم وخلفهم المحراب ، حيث تتكون المجموعة من ستة عازفين (الكولة - الأرغول - الربابة - مزمار بلدى - ٢ نقرزان ويسمون النقارية) بالإضافة إلى من ٢ : ٤ عازفين حيث يبدأ العرض باستهلال عزف وانشاد .

تصل الى الوسط بدون أكمام يصنع الظهر من قماش التيل ويصنع الوجه من قماش مقلم باللون مختلفة والصديري مفتوح من الأمام ويقفل بأزرار وعراوى .



٢ - اجزاء الملابس الخارجية :

(أ) الجلباب : يستعمل أيضا جلباب يأتك مسترسل بالغ الاتساع حيث يبلغ فى اتساع الأسماك حتى تتيح حرية الحركة وتعطى امكانية أداء حركة الدوران بشكل أفضل .

(ب) الثابتة : وهى عبارة عن سترة تصل نهايتها عند خط الوسط فقط تلبس فوق الجلباب وهى مفتوحة من الخلف وتقفل بأزرار وعراوى وليس لها أكمام ولها حمالات عريضة تصل من الامام للخلف لتعطى شكل حرف X من الخلف والجزء الامامى على الصدر بين الحملتين على شكل قطاع من دائرة على شكل قبة جامع وتصنع الثابتة من قماش الستان الأحمر حسب الطريقة الاحمدية وتبطن من الداخل بنفس اللون كما يوجد شكل آخر للثابتة وهو عبارة عن كنار أو حزام وسط له حمالتان عريضتان تمران من على البطن فالصدر وتمر على الأكتاف والظهر من الخلف معطين شكل X من الامام والخلف .

التطريز والعناصر الزخرفية للثابتة :

هناك عدة طرق للتطريز فقد يكون التطريز بالشغل اليدوى وفى هذه الحالة يقوم الراقص نفسه أو رئيس الفرقة بالرسم والتطريز ويكون التطريز بشغل الابر اليدوى أو باضافة وحدات معدنية أو وحدات من الخرز والترتر المختلف الاحجام وقد يكون التطريز بالماكينة وهنا يقوم رئيس الفرقة برسم الوحدة المطلوبة ثم تفرز بالماكينة بالخياط الخاصة والغرز الخاصة بها .

اشكال زخرفة الثابتة :

١ - تزخرف الحملتان على شكل ماذنتى جامع

جلبابا واسعا مسترسلتا حتى القدمين وذا اكمام واسعة ويسمى هذا الجلباب (جلباب باتك) وهو من نسيج أبيض من القطن .

★ مكملات الزى :

(أ) اليافة : يضع على صدره شارة عبارة عن شريط مزدوج بعرض ١٥ سم وطوله ١٥ م حيث يمر على الصدر والكتف الأيسر وعلى الظهر من الخلف ثم يشبك عند الوسط تحت الزراع الأيمن ويسمى هذا الشريط باسم (يافة) ويختلف لون اليافة حسب الطريقة الصوفية التابع لها (أحمر - أخضر - أسود) وينتهى طرفا اليافة بفرنشة (شراشيب قصيرة) .

(ب) اغطية الرأس :

١ - الطاقية : تلبس طاقية بيضاء صغيرة تغطي محيط الرأس وتصنع من قماش التيل الأبيض وقد يلف عليها شال أبيض .

٢ - اللبدة : قد تلبس طاقية صغيرة من اللباد تسمى (لبدة) تصنع من الصوف وهى تغطي قمة الرأس وتبعث الدفء وتمتص العرق وقد يلف عليها شال أو كوفية .

٣ - طربوش : قد يلبس الطربوش وهو غطاء للرأس من اللباد الأحمر .

(ج) الأحذية :

يلبس فى القدم « بلغة » وهى عبارة عن خف من الجلد لونه أبيض له وجه مفرطح ومقدمة مدببة وهو حذاء شعبى قديم ما زال يستعمل حتى الآن - كما يلبس البعض الأحذية العادية المستعملة فى هذا العصر بالاضافة لذلك فان المنشدين يضعون الصاجات بأيديهم بينما يحمل العازفين آلاتهم ذات الأشكال المختلفة .

ثانيا : ملابس مجموعة الراقصين :

١ - اجزاء الملابس الداخلية :

(أ) السروال : يرتدى الراقص سروالا له كنار من أسفل محبوبك على الساق وهو من القطن .

(ب) الصديري : وهو عبارة عن سترة قصيرة

٣ - الأحذية :

قد يظل الراقصون حفاة وقد يرتدون حذاء خفيفا من القماش الأبيض .

٤ - الحانات :

وهي آلة إيقاعية مستديرة لها مقبض وبها صاجات في سمك الحانة يقوم الراقص بالنقر عليها أثناء الأداء الحركي للرقصة .

٥ - الشمار :

هو عبارة عن دلابة من الخيوط المجدولة لتعطي سمك الحبل وبه جزء منسوج بشكل شبكي ويتدل على محيطه أحزمة من قطع صغيرة مثلثة من القماش تنتهي بفرششة معقودة . والشمار من القماش والخيوط من اللون الأسود ويلبس فوقه أو تحته الثابتة .

ثالثا : ملابس الراقص الأول (الليف) :

١ - ملابس القسم الأول من الرقص :

(أ) سروال : وهو من القطن أيضا من نسيج رخو لونه أبيض له كنان سفلي (أساور) طوله ١٠ سم يقفل بأزرار وعراوى .

(ب) صديري : وهي سترة تصل الى الوسط كصديري الراقصين تماما .

(ج) الثابتة : لا تختلف عن الثابتة التي يرتديها باقي الراقصين وتتبعها من ناحية الشكل واللون .

(د) العنثري : وهي الوحدة المميزة للملابس الراقص الأول وهي عبارة عن سترة قصيرة تصل الى الوسط قد تكون باكام طويلة ضيقة تصل للمعصم وقد تكون بدون اكمام وتصنع من قماش براق موشى بخيوط ذهبية أو فضية وقد تصنع من قماش الستان الأبيض السادة المبطن من الداخل ويقوم الليف بعملية التطريز عليها بخيوط ذهبية لأشكال أزهار أو سنابل ، كما تستخدم حبات أو وحدات الترتير بأحجامها المختلفة وخامات أخرى في التطريز ولكنها خامات محلية والصناعة محلية أيضا حيث يقوم الراقص بعملية التفصيل والتطريز أيضا وهكذا يكون هيكل الزي ثابت وان اختلفت تفاصيله رغبة في مزيد من الابهار البصري .

حيث تكون قبة الجامع بينهما أعلى الصدر وأسفل الرقبة وتكون قمة المثانة عند الكتف أما الصدر فيطرز عليه اسم الله وحوله أسماء الله الحسنى ويترك شريط عند منتصف الوسط يكتب عليه اسم الطريقة التابع لها .

٢ - تطرز الحمالتان والقبعة بنفس الطريقة السابقة ثم يوجد على منطقة البطن تطريز بالماكينة شكل الأهرامات وبجوارهم أبو الهول وأسفلهم النيل ومن الخلف تطرز بزهرتين ذات خمس ورقات .

٣ - تطريز آخر وذلك بإضافة الترتير والخرز المختلف الأحجام والأشكال وقد يطرز على شكل خطوط منكسرة (زجاج) أو على شكل دوائر متتابة .

وفي جميع الأشكال السابقة تضاف قطع معدنية أو قطع من القماش على شكل كف أو خمسة وخمسة أو قطع أخرى على شكل قطاع من دائرة تبعا للطريقة البيومية حيث تثبت عند نهاية الثابتة عند خط الوسط أما الأزرار فقد تكون خشبية من حبات العنبر أو خشب اللؤلؤ أو العاج وقد تكون بلاستيك أو كباسين معدنية .

مكملات ملابس الراقصين :

١ - الأحزمة :

(أ) شال أبيض : يستعمل شال أبيض كحزام يلف حول الوسط قبل ارتداء الثابتة .

(ب) كمر : يستعمل كمر بعرض ١٠ سم من اللون الأحمر وطوله ضعف محيط الوسط حيث يلف حول الجسم مرتين ويتم ربطه بواسطة أزيزم ويصنع من الستان أو القطن .

٢ - أغطية الرأس :

العمامة : يلبسون العمامة البسيطة وهي عبارة عن طاقية بيضاء أو لينة تلف فوقها العمامة وهي عبارة عن شال يلف حول محيط الرأس « لفة عربي » ويترك لها ذيل يتدل فوق الأذن اليمنى وهو رمز رجال الصوفية وقد ينشئ هذا الذيل ويثبت طرفه في لفة العمامة ويختلف لون العمامة حسب الطريقة التابع لها أيضا كما سبق الذكر .

مكملات الزى :

الاسلامي وازدهر في العصر الفاطمي وأصبح يشمل زخارف كتابية تكتب بواسطة خطاط وتنفذ بواسطة أسطى الخيامية ، وتستخدم أنواع مختلفة من الأقمشة منها (القلع البلدى) كارضية وللقوش (البفته) أو (التيل الاسبور) أو (الستان) وحديثا يستخدم خامات أكثر خفة مثل (الشيفون) أو (النيلون) وتستخدم خامات مكملة مثل خيط حريرى لتثبيت الزخارف وخيط قطنى لتثبيت الأرضية بالبطانة وشريط (نوار) عريض يمرر بداخله السلبة .

★ مكملات الزى :

البيارق : وهى اعلام وبيارق مشايخ الطرق وتنفذ بنفس الطريقة التى تنفذ بها الخيم المزخرفة بطريقة الاضافة وهى اضافة قطع قماش صغيرة الى قطع كبيرة تعتبر أرضية وكل علم مكتوب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة الله عز وجل واسم الرسول سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام كذلك أسماء الخلفاء الأربعة ويختلف لون أرضية القماش حسب الطريقة ، فقد يكون (أحمر - أخضر - أسود - أبيض) .

المزاهر : والمزهر يشبه الرق تماما من حيث الشكل العام الا انه أكبر حجما وهو عبارة عن اطار خشبى مستدير مشدود عليه قطع من الجلد المصقوف بالغراء فى الاطار والأربعة مزاهر مدهونة باللاكه ومزخرفة برسومات للنيل والأهرامات .

★ الخصائص العامة للملابس الدراويش قديما :

١ - يلاحظ عدم تعدد عناصر الأزياء تبعا لمنهج النقش وعدم ارتداء الأقمشة اللامعة المصقولة لنفس السبب .

٢ - الملابس بالغة الاتساع لتتيح لهم حرية الحركة كما انها كانت خفيفة ومرنة .

٣ - كانوا حفاة لا يرتدون أحذية حتى لا تعوق حركتهم .

٤ - كانوا حليقي الذقن أما الشعر فاعتادوا على تركه بدون تهذيب .

واستخدم غطاء للرأس يسمى قاووق وذلك لمن يحلق شعر رأسه .

(أ) **أغطية الرأس :** يرتدى اللفيف عمامة ذات ربطه عربى وهى عبارة عن طاقية تغطى قمة الرأس يربط عليها شال أبيض ذو رفرى يترك على الجانب الأيمن للوجه .

(ب) **الصاجات :** وهى عبارة عن دائرة من النحاس تستخدم مزدوجة يثبت كل زوج منها فى الأصبعين الوسطى والأبهام فى كل من اليدين وتثبت بواسطة أربطة تمر فى وسطها وهذا النوع الذى تستخدمه الجماعات الصوفية فى حلقات الذكر والاحتفالات الدينية يسمى (الطورة أو التنورة) .

٢ - ملابس القسم الثانى من الرقصة :

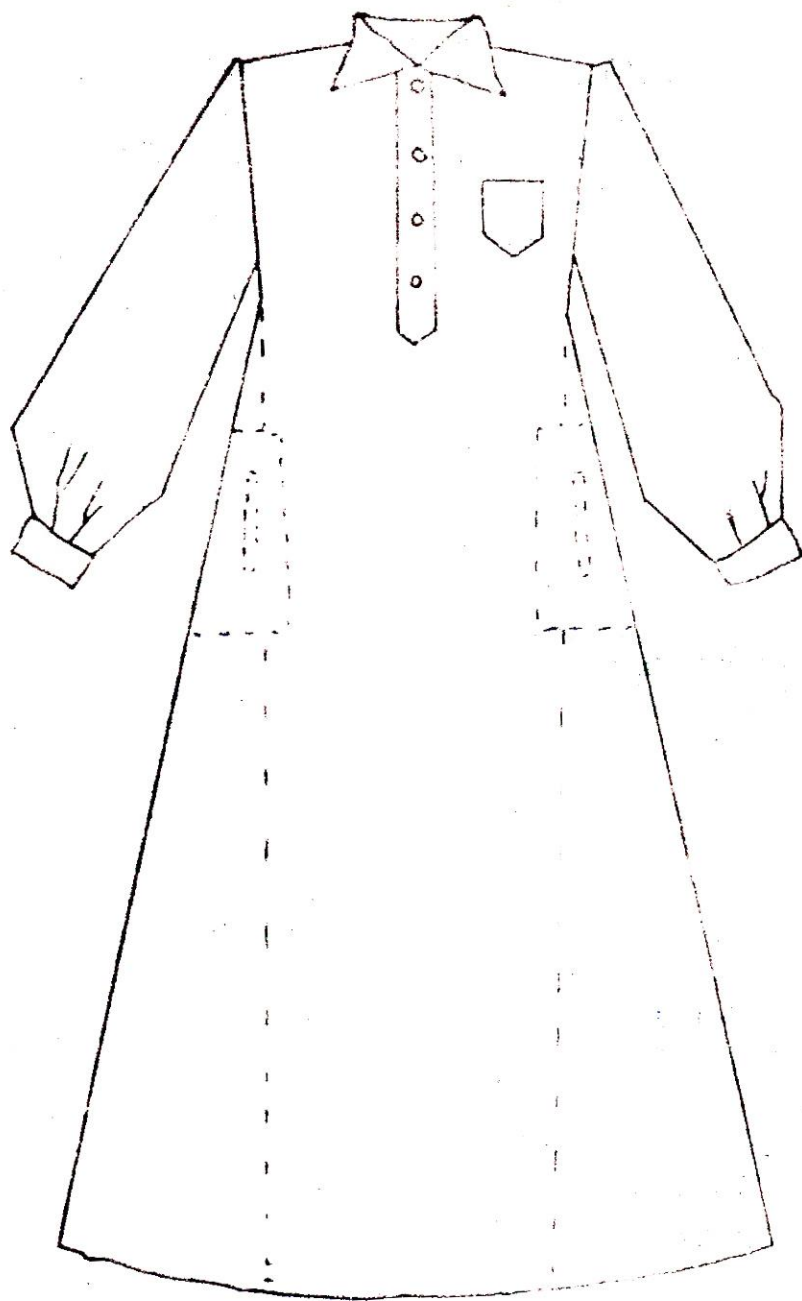
يرتدى اللفيف فى القسم الثانى من الرقصة نفس أزياء القسم الأول ومضافا اليه التنورة والتنورة فى شكلها العام هى جولة كاملة الاستدارة لها كئار عريض ينتهى طرفاه بحزام رفيع وطويل يسمح بلفة حول الجسم أكثر من مرة والذيل يثنى على حبل (سلبه) وهى تكون بمثابة تقالة تغطى امكانيات أكبر للتنورة من حيث الاستقامة والليونة الرصينة أثناء الدوران .

والتنورة تتكون من أسماك على شكل قطاعات أو شرائح مركزية من دائرة عددها من ١٣ الى ١٥ سمكة وتصنع من التيل أو الحرام أو أقمشة خفيفة مثل الشيفون والحرسية وتبطن بالتيل .

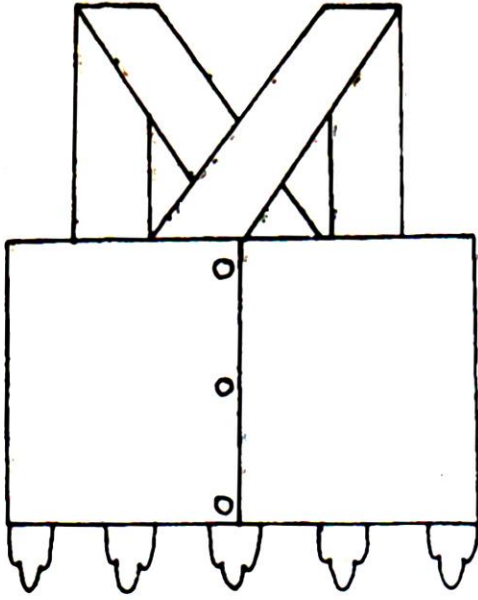
★ عناصر التجميل :

تجمل التنورة بأشكال مختلفة اما بالتطريز المباشر على قماش التنورة فيكون التطريز يدوى بفرز مختلفة على التنورة وأشكال الزخارف يحددها اللفيف بنفسه كما انه يقوم بعملية التفصيل والتطريز أيضا .

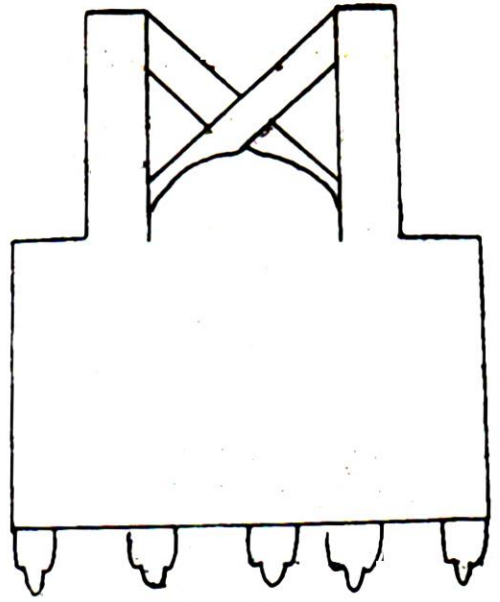
وهناك طريقة أخرى للتطريز وهى اضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون وقد تكون فى المادة وذلك بواسطة احاطتها بآبرة الخياطة وبفرز مختلفة ينتج عن هذه الاضافة شكل أو عنصر زخرفى وتعرف هذه الطريقة من التطريز باسم (شغل الخيم) وهو اسلوب يرجع للقديما المصريين واستمر حتى العصر



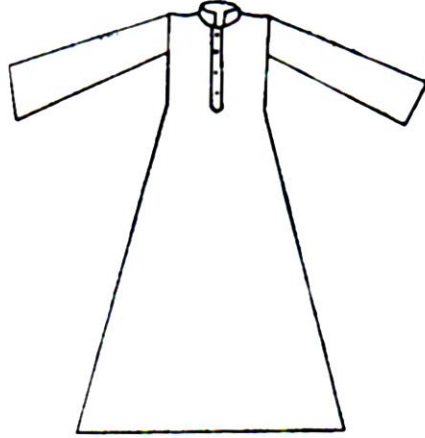
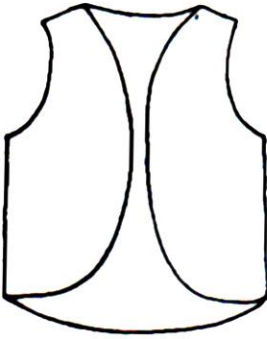
● شكل يوضح جنياب الراقصين



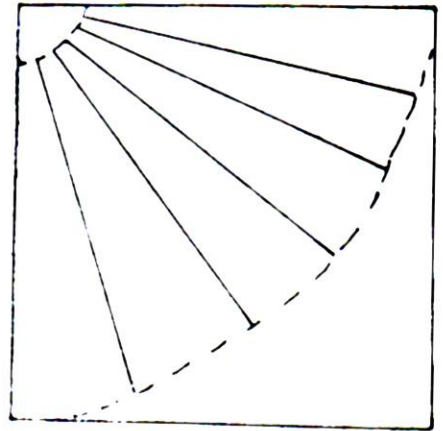
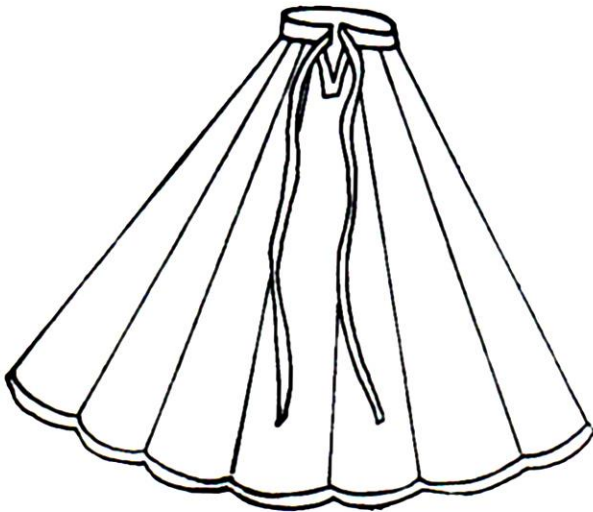
الثابتة من الخلف



الثابتة من أمام



عناصر زي الراقص الاول (اللفيف) ويتكون من - سروال وجلباب - ثابتة - العنترى (القسم الاول من الراقصة



طريقة تفصيل التنورة ٠٠ وشكل التنورة بعد التجميع

★ الخصائص العامة للملابس الدراويش حديثا :

١ - استمرت بعض الخصائص القديمة للزى مثل الاتساع والخفة وقلة عناصر الزى ولم يحدث تطور جوهري الا فى أضيق الحدود ولكن حدث تطور شكلى حيث استخدمت الأقمشة اللامعة المصقولة واستخدم التطريز اليدوى والتطريز بالماكينات الحديثة بأشكال مختلفة وخيوط والوان مختلفة لتحقيق عناصر الابهار للعرض الفنى .

٢ - تبعوا ذلك العصر من حيث خلق الذقن وتهذيب الشعر وارتدوا العمام الصغيرة ذات عذبه على الجانب .

المراجع :

- الموسوعة العربية الميسرة .
- تراث القاهرة العلمى والفنى فى العصر

الاسلامى ، مكتبة الهيئة العامة للكتاب .

- الفرق الاسلامية ، مكتبة الهيئة العامة للكتاب .

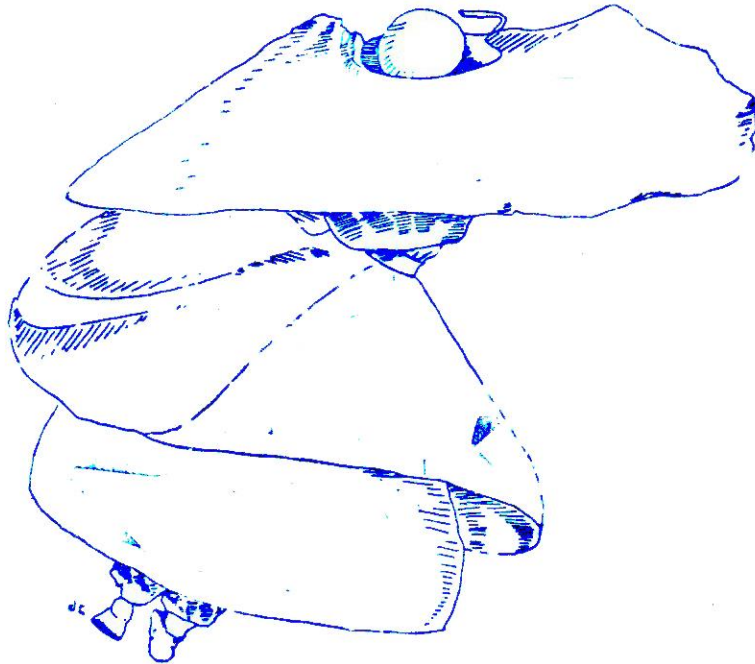
- فى الفلسفة الاسلامية ، د . زكريا ابراهيم ، دار المعارف .

- الملابس المملوكية ل ١٠٠٠ ماير ، ترجمة صالح الشيتى ، الهيئة العامة للكتاب .

- مجلة الفنون الشعبية ، العدد ١٩ سنة ١٩٨٧ ، استبيانات العمل الميدانى (الأزياء الشعبية) ٢٠ صفوت كمال .

- برنامج ترميم سمعخانة دراويش المولويه بالقاهرة .

- رسومات منقولة عن معرض صور الاعمال بتكايا الدراويش بالسمعخانة .





مكتبة الفنون الشعبية



الفولكلور... ودليل العمل الميداني مدخل إلى دراسة الثقافة الماديّة

الجزء الأول

تحليل وتعليق :
د. عبد الغنى النشال

للدكتور هاني إبراهيم جابر

انحصر الكتاب الذى يحوى ٢٤٥ صفحة من القطع المتوسط فى بابين يحتوى كل باب على فصلين .
ففى الباب الاول : فصل اول : بعنوان المنظور الفولكلورى ودلالته البحثية .
والفصل الثانى : خطوات تصميم دليل العمل الميداني .
وفى الباب الثانى : فصل اول : جماليات الثقافة المادية .
والفصل الثانى : الخطوات التى تؤدى الى تكوين أطلس الوحدات التشكيلية الشعبية .

التشكيلية المتنوعة مما يعطى صورة واضحة عن كيان الفن الشعبى وفلسفته وشخصيته المتميزة التى جعلت منه طراز وأسلوبا خاصا متفردا عن باقى فنون الحضارات الأخرى ، مما دعا المؤسسات والجمعيات الدولية والمحلية منها الى الاهتمام بهذا الفن الفريد .

وعندما يتعرض المؤلف لجماليات الفن الشعبى ينبغى أن يذكر ولو فى الجزء التالى أن الفن الشعبى سبق مدرسة الباهواوس الألمانية التى هاجر فنانونها الى أمريكا أثناء الحرب العالمية الثانية وأقاموا فلسفتهم على أساس انتاج فنى متنوع يعتمد على « النفعية والجمالية » وهذا المبدأ هو طريق وهدف الفنان الشعبى نفسه

ولقد تعرض المؤلف بالتحليل الجيد الواعى لكل باب باقتدار ، ولقد أضاف الكثير من منهجيات وصفات الفن الشعبى وأسراره وفلسفاته خصوصا الجمالية والفنية على السواء ، وربما يرجع ذلك الى الخلفية الثقافية والفنية والعلمية للمؤلف نفسه ، فهو فنان ديكور مسرحى ومؤرخ تاريخ فن مما أعطى له ميزة فى بحثه عن الكثيرين الذين يتعرضون للفن الشعبى من زوايا مختلفة لها أهميتها أيضا ، وبذلك أضاف المؤلف حجرا له أهميته فى تفهم أسرار الفن الشعبى من كل الزوايا والمحاور التى تمسه من قريب أو بعيد كالعادات والتقاليد والمآثورات والمراسم والطقوس والغناء والرقص الى غير ذلك من الفنون

وقد سبق ذلك كله الفنان المصرى القديم والفنان الاسلامى فى عصور مصر الوسيطة لتحقيق هذا الهدف ..

وينبغى أن نفكر كثيرا فى مصطلح جاء كثيرا فى ثنايا الكتاب وهو « الثقافة المادية » لأن ذلك ربما يقودنا الى ثقافة عصرنا الحالى المادى . وقد ظهر كتاب هام لمؤلف وفيلسوف وناقد عظيم انجليزى بعنوان ، الى الجحيم وهذه الثقافة : To hell with culture لأن ثقافة عصرنا الآن مادية وهى ثقافة وسائل لا غايات وربما اقترح للمؤلف فى مؤلفاته القادمة عوضا عن المصطلح السابق مصطلح « الثقافة الفنية التشكيلية » ويكون ذلك أقرب الى المعنى المقصود الذى يتوخاه .

وقد نجح المؤلف فى تأكيد على البحث الميدانى على الطبيعة مباشرة وضرورة مقابلة الفنان الشعبى نفسه ورصد كلماته وآرائه وأصواته وانتاجه ، مما يجعل للبحث حيوية ومعايشة طبيعية للواقع على الطبيعة وهنا نذكر رأى فيلسوف تربوى عظيم من علماء التربية فى القرن العشرين هو « جون ديوى » الذى يؤكد على أن التعليم المتكامل لابد أن يتم على الطبيعة والواقع المباشر Learning on the spot

وقد عرض الباحث المؤلف للعديد من الصور المصاحبة وينبغى تذييلها والتعقيب عليها بسهولة ويسر سواء تاريخيا أو جماليا أو تقنيا أو بمقارنات بين حضارات اسلامية وشعبية أو بين فنان معاصر وبين الفن الشعبى ايضا .

وفى موقع آخر من الكتاب تعرض الباحث الى كيان التصميم الميدانى وما يتبع ذلك من خطوات هامة متعددة كدليل ارشادى للباحثين وخصوصا عندما صاحب ذلك بعض الحرف الشعبية وما تحويه من زخارف ورسوم ورموز ترتبط بالبيئة والعادات والخامات المحلية ووظيفة الانتاج الفنى وعلاقة الشكل والهيئة البنائية بالتصميم وكلها تعتبر بمثابة دليل واف امام الباحثين .

وينتقل الباحث الى ركيزة هامة لابد أن يضعها أى باحث أمام بحثه وهى تحديد الهدف مسبقا وطريق المقابلات ونظام الأسئلة وتسجيل كل الآراء وأن يكون الباحث ملتزما بالموضوعية فى كل المواقف وتصبح وظيفته الأولى هى الرصد الكامل غير المتميز ثم تاتى المرحلة التالية من التحليل والتفسير والمقارنات والاستنباطات وغيرها .

وأرى أن يتعرض المؤلف فى الجزء الثانى للبناء الفخارى المتعدد الأشكال والرمزية الكامنة فيه مثل القلة والابريق ، القلة تمثل الأنثى والابريق يمثل الذكر شعبيا وأن مثل هذه الأشكال بهيئاتها المتنوعة لم تأت عفويا ولكنها مقصودة لأسباب اقتصادية سواء فى اقتصاد الخامة وشكلها والاقتصاد فى رص القرن وكل ذلك محسوب حسابا علميا بالمقاييس المعاصرة ولكن الفنان الشعبى نفسه أدرك ذلك بفطرته وخبرته جيلا بعد جيل ، فالشكل عندما يرص فى الأفران لابد أن يعمل مع الأشكال الأخرى تماسكا وارتباطا وتناسقا تتخلل منها النيران ويساعد على ذلك صياغة الشكل نفسه حتى عمليات الحريق ترتبط بتدرج الحرارة حتى تصل الى نضوج الأشكال وعندما يؤكد المؤلف ذلك فإننا يضيف للفنان الشعبى حسه التقنى ومعرفته وحساسيته تجاه التشكيل وأثناء درجات حرارة الفرن وغيرها من تقنيات .

وأرى فى الجزء الثانى ذكر المراجع والمصادر التى اعتمد عليها المؤلف . وأخيرا قدم المؤلف بطاقة جيدة كنموذج لتسجيل العمل الفنى الشعبى وطرق جمع المعلومات والضوابط الضرورية لعمليات الرصد والتحليل وسرد بعض الملاحظات العامة الهامة مما يساعد أى باحث على الاهتمام بها عند تعرضه للبحث بالطرق السليمة الصحيحة .

والكتاب اضافة هامة جيدة لمكتبتنا العربية لاسيما من مؤلف فنان له معاودة الخاصة ورؤيته الجمالية ، ويحتوى على محاور ومواد غزيرة تثرى الفن الشعبى وتجعل منه ينبوعا فياضا للبحث الجاد والاستلهام والتلوق ..

مولد البطل في السيرة الشعبية

شمس الدين موسى

قليلة هي الدراسات والأبحاث التي تعنى بدراسة الفن الشعبي ، سواء كان ذلك الفن مرويا أو مصورا أو حتى مكتوبا ، حتى أن الذين عنوا بتلك الدراسات لا يعتبرون باحثين فحسب ، فمعظمهم يعتبر رائدا في مجاله ، ومن هؤلاء الباحثين الذين عنوا بالبحث الميداني في الدراسات الشعبية ، باحث ٠ د٠ أحمد شمس الدين الحجاجي ، فقدم عددا من المؤلفات شملت دراسة الأسطورة سواء كانت في الأدب أو في المسرح ٠٠٠٠ . وآخر هذه الدراسات الجادة جاءت بعنوان « مولد البطل في السيرة الشعبية » وهي الدراسة التي أسسها على رؤية ميدانية ، ودراسة مقارنة بفن السيرة المروية على السنة روايتها محلدا أوجه الخلاف التي لابد ستكون موجودة بين راو وآخر ، وبين مكان ومكان ، وبلى وبين عصر وعصر .

تتمثل في الخير ، والحق ، وكم هي السير الشعبية في عالمنا العربي ، التي تحتاج لا لمن يحققها فقط ، بل لمن يدرسها دراسة علمية متأنية غير غافل للظروف الاجتماعية والبيئية التي تكونت السيرة للتعبير عنها ، ومن ثم كانت دراسة « شمس الحجاجي » تمثل أساسا من أسس الوعي بأهمية ذلك ، خرج به صاحبه من زوايا الأكاديمية فقدم للقارئ والمتقف العام ، الذي لابد أن يكون حاصله غير قليل ، عند التأنى في دراسته لما قدم .

ولقد وضع الباحث يده بادي ذي بدء على الأهمال العام في جمع النصوص المختلفة للسيرة الشعبية مثل سيرة « عنتره » ، وسيرة « سيف

لقد تناول « أحمد شمس الحجاجي » جزء معين من السيرة محققا بذلك درجة كبيرة من العلمية باعتبار أن السيرة ودراساتها هي مشروع البحثي الأول ، ومن ثم قام بتقسيم مجال بحثه إلى أجزاء عديدة ، كان أولها هو « مواليد البطل » . فالسيرة الشعبية نوع أدبي مثلها مثل فنون التعبير المختلفة شعر أو قصة أو مسرح ، بل إن السيرة تعتبر أقدم في ترتيبها من فن الرواية الذي عرفناه عن أوروبا ، أو المسرح بالشكل الأرسطي المتعارف عليه . السيرة تروى - عادة - شعرا وتمثل ضمير الجماعة فهي تحقق ذاتها من حيث البطولة والأمجاد ، بل من حيث تحقيق القيم الإنسانية العليا ، التي

معه اندماجا يشبه الى حد كبير حالة الاندماج
الدرامي في المسرح .

ويحدد الكاتب معنى « مواليد البطل » بأنه
ليس لحظة ولادة البطل ، وإنما يعني لحظة أكبر
من هذه اللحظة ، فهو يستغرق زمنا أطول منها
بكثير ، وتتناول عالم البطل قبل ولادته ، ثم
تتناوله وليدا وطفلا حتى تنتهي مرحلة العبور ،
وهي مرحلة التعرف والاعتراف .

وبذلك يقسم الباحث دراسته لمواليد البطل في
السيرة الشعبية الى سبعة أقسام متتالية هي :

- دراسة الراوى والراوية - مصادر البحث
- النبوة
- البطل المصاحب
- النسب
- الميلاد
- الغربة والاغتراب
- الاعتراف

ويمثل كل قسم من هذه الأقسام السبعة مبحثا
في دراسة مواليد البطل . ومصطلح المواليد
يرتبط بسيرة بنى هلال ، وبطلهم « أبو زيد الهلالي
سلامة » . لكن المصطلح يأخذ شموله من أنه
مدخل للسيرة كلها ، ولذلك فهو ينطبق على كل
السير الشعبية ، بل أنه يمثل جزءا من بنيتها
سواء كانت السيرة مروية أو مدونة .

لم يركز الباحث دراسته على تفسير النصوص
تفسيرا نفسيا أو اجتماعيا ، بل انه اختار كما
يقول هو :

« لقد جعلت النص هو الأساس الذى يكشف
الضوء عن عالم المواليد ، فالعمل كله محاولة لإعادة
قراءة نصوص السيرة فى بابها الأول - مواليد
البطل - للوصول الى العناصر المكونة لهذه
النصوص » .

ومن السير من هي تأليف ، وليست سيرا مروية
بواسطة الرواة الجوالين . ويستدل على ذلك بأن
سيرة فيروز شاه ، وسيرة بهرام شاه ، وسيرة
حمزة البهلوان - وهي سير مؤلفة وليست
مروية ، لأنه - كما يوضح :

« ليس من المعقول أن تؤلف الجماعة سيرا
شعبية تعبر عن رؤية دونية لها وتمثل موقفا

بن ذى يزن » ، وسيرة « المهلهل » ، وسيرة بنى
هلال ، مما أدى الى حكم جائر أصدره « رينان »
على العقلية العربية باعتبارها « عقلية جزئية
النظرة ، او تجزئية النظرة وانها غير قادرة على
رؤية الكل - لقصور خيالها وعجزه » .

وربما كان جهد « الحجاجي » كله فى دراسته
لمولد البطل فى السيرة وما سيتبعه من دراسات
لجوانب السيرة الشعبية - كمشروع حياته -
يمثل ردا على ذلك الحكم الجائر « لرينان » الذى
اعتز به الكثيرون من مؤرخي الادب العربى
الفريين ، وساروا على نهجه أمثال نيكلسون ،
ودى بور ، وجيكوب ، وجريوم . وهم الذين
أتى الباحث بأحكامهم موثقا بذلك آرائه التى
ستل ذلك . بل ان الباحث يلوم بعض كبار
الأدباء العرب الذين ساروا على حكم رينان أمثال
العقاد وأحمد أمين ، وغنيمى هلال . مما جعل
مهمة الرد على ذلك الحكم تمثل نوعا من
المسئولية العلمية قبلما تكون مسئولية أدبية .
ومن ثم كان تحديده للكثير من المفاهيم فى
كتابته على أساس علمى يمثل الاطار الأكبر
الذى تحركت فيه دراسته لمولد البطل فى
السيرة الشعبية ، والذى سيؤسس عليه
دراسته التطبيقية للسير التى تناولها ، مثل السيرة
الهلالية . وسيف بن ذى يزن ، وذى الهمة
... الخ .

« ما هي السيرة ؟ »

السيرة فى المصطلح - كما يحدد الباحث -
ترجمة حياة ، وفى التراث الشعبى ترجمة حياة
فرد أو ترجمة حياة جماعة . والسيرة التى تترجم
حياة فرد مثل سيرة « سيف بن ذى يزن »
أو حمزة البهلوان ، أو سيرة الامام على بن أبى
طالب ، وسيرة الجماعة مثل الهلالية ، وسيرة
الظاهر بيبرس .

والسيرة تمر بحلقات ترتبط بالفرد ارتباطا
وثيقا يتتبع مع حلقات عمره ، ويعتبر الكاتب/
الباحث أن « المواليد » احدى هذه الحلقات ، بل
هي أهمها . ولفظ المواليد متعارف عليه بين راوى
السيرة الشعبية التى ينتقل بها من مكان الى مكان
لكى يرويها ، والجمهور الذى يستمع له ويندمج

شعوبيا معارضا لقوميتها كما يتبنى من سيرة بهرام شاه وسيرة فيروز شاه ... »

ويرى الباحث أن سيرة حمزة البهلوان كتبت للرواية بغرض الرد على سيرة فيروز شاه حتى ترفع من شأن العرب في مواجهة الاقلال من شأنهم لدى الفرس .

ولعل البعض يخلط بين مفهوم السيرة ، ومفهوم الملحمة ، ومفهوم الرواية ، مما جعل الباحث يقف عند هذا الخلط غير المقصود ، مبينا أن ثمة عناصر مشتركة بين السيرة والملحمة بالمفهوم الأوربي لكن الاختلاف بينهما كبير ، حيث السيرة عالم متسع كثيرا عن الملحمة . كما أن السيرة هي الشكل الأول الذي نبتت منه الملحمة ، والسيرة عندما تتكسر تبدأ في التحول الى شكل الملحمة . والسيرة هي الكل ، والملحمة هي الجزء ، ويتحدد ذلك في المقارنة بين سيرة بنى هلال ، واللياذة والأوديسا وفي النهاية - يرى أن اتساع السيرة يشمل في طياته أكثر من ملحمة ، واللياذة كلها لا تزيد في بنيتها عن بنية تغريبة بنى هلال ، والوحدة الزمانية والمكانية لمعركة واحدة حول أسوار تونس تستغرق أربعة عشر عاما ، مثلها مثل حصار طروادة الذي يستغرق عشرة أعوام .

والسيرة غير الرواية بالمفهوم الحديث - لأن الرواية فن مختلف عن السيرة رغم أوجه الشبه ، فالسيرة عمل من الأعمال الشفاهية بينما الرواية فن مكتوب ، ورواية السيرة بواسطة الراوى لا تجعل منها رواية فنية .

والسيرة ليس لها مؤلف ، لكن لها راو ، وعلى سبيل المثال ليس هناك أبو زيد حقيقى وأبو زيد غير حقيقى ، لكن هناك أبا زيد لراو معين - أى لراو سيرة معين - وفي رواية معينة ، كما وأن سرد النص لراو - معين في أوقات مختلفة يخرج نصا مخالفا للنص الذي رواه قبل ذلك ، وذلك بطبيعة الجمهور والتغيرات تتم وفقا للتصرفات في مواجهة الحدث ، وكذلك في لغة الحدث ، وكذلك في لغة النص .

ولقد استنتج شمس الدين الحجاجي ذلك الحكم السابق من رؤيته وملامسته المباشرة « لعوض الله » راوى سيرة أبو زيد الهلالي ، ففي مواقع مختلفة ، كانت روايته مختلفة اختلافات واضحة على الرغم أن الراوى واحد ، ويزعم أنه لا يمكنه التغيير في رواية الجزء الخاص بالمواليد .

فالجمهور هنا يكون شريكا للراوى ، بحسب حالة انتشائه ، وحببه للجمهور فيتغير أدائه ، ويرتفع إيقاعه ، كذلك يتغير الحال إذا ما كان يصاحب الراوى آلة من آلات العزف كالطائر أو الربابة ، فالراوى يعيد تأليف النص ، وليس هذا التأليف من فراغ ، ولكن ينطلق من تقاليد متوارثة .

« العلاقة بين التاريخ والسيرة » :

ثمة فروق واضحة بين التاريخ ، أو الشخصية التاريخية وصاحب السيرة الشعبية ، التي ربما تتسمى باسم تاريخي مثل « بيبرس » ، حيث رواة السيرة جعلوا من النص الواحد عدة نصوص ، وجعلوا من البطل الواحد عدة أبطال باسم واحد ، ومن ثم - على حد قول الباحث - ابطلوا فكرة أن السيرة تاريخ ، لأن البطل لا يثبت على حال في كل رواية . ومن ثم كيف يكون تاريخا ... ويقول الكاتب :

« قد يكون هناك سيف في التاريخ ، وقد لا يكون ، وقد يكون هناك المهلhel وقد لا يكون ، وقد يكون هناك أبو زيد وقد لا يكون . وقد تكون هناك ذات الهمة وقد لا تكون . وبالتأكيد هناك بيبرس - ولكن المؤكد أن لا علاقة بين البطل التاريخي وبطل اسيرة - البطل التاريخي يختص بالتاريخ الذي يحقق وجوده من عدم ، أما بطل السيرة فلا دخل له بالتاريخ وليس من حق التاريخ أن يحقق في وجوده من عدمه ، لأنه موجود صنعه الفن ، وفن السيرة صنع أبطالها ، أصبح لهم واقعهم الحقيقي في خيال صناعتهم من الرواة والمتلقين فهذه النصوص هي الواقع الذي يتعامل معه الباحث . وأى ارتباط بين أحداث حدثت في التاريخ ، وأحداث حدثت في السيرة ، فانما هي خلفية العمل الفني ... »

وفي النهاية - يمثل كتاب « مولد البطل في السيرة الشعبية » دراسة علمية وفنية ، ونقدية تطبيقية لعدد من السير من حيث مولد البطل فيها ، تعتبر اضافة الى مكتبة دراسة الفنون الشعبية لا يمكن اغفالها ، ونرجو للكاتب أن يوفق باستكمال مشروعه البحث الذي لا غنى عنه في دراسة مختلف جوانب السيرة ، التي ستكون مرجعا ونافذة علمية هامة للمتقنين ، والباحثين والمتزوقين على اختلاف اموانهم .



جولة الفنون الشعبية



القرأة للجميع... آفاق المستقبل

د . كمال الدين حسين

في الفترة من ١ - ٣ يونيو ١٩٩٢ ، عقدت الشعبة المصرية للمجلس العالمي لكتب الأطفال والتابعة لجمعية الرعاية المتكاملة ، ندوة دولية حول القراءة للجميع .. آفاق المستقبل .. تحت رعاية السيدة الفاضلة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس جمهورية مصر العربية .

والمجلس العالمي لكتب الأطفال IBBY هو هيئة دولية نشأت في زيورخ بسويسرا عام ١٩٥٣ ، ولها فروع في كثير من دول العالم وتضم هيئات متعددة من هذه الدول خاصة تلك التي تهتم بالأطفال وكتب الأطفال .

ورمى هذا المجلس لخلق جو من التفاهم العالمي من خلال كتب الأطفال باعتبار الكتاب واحدا من أهم المصادر التي تمد الانسان بالمعرفة الواسعة عن العالم من حوله ، والمعارف العديدة عن الشعوب الأخرى .. قيمها ، وعاداتها ، وتقاليدها ، الأمر الذي يساعد على خلق جو من الانسجام والتفاهم بين الشعوب وبذلك يحقق جانبا كبيرا في رسالة السلام العالمي .

وأدبهم ، لتعد لهم الدورات التدريبية وتمد لهم يد المساعدة من خلال الخبراء الذين يعملون بالمجلس أو يتبعون شعبه المختلفة ، وبالأبحاث العديدة والدراسات التي يشرف عليها في ميدان أدب الأطفال .

وكلن لمصر شرف الانضمام لهذا المجلس والفدى سناعد بخبراته في إقامة هذه الندوة والتي

كما يعمل أيضا على اعداد الطفل في كل مكان بفرص الحصول على الكتاب ذي المحتوى الأدبي الجيد ، والمستوى الفني العالي في الطباعة والتنفيذ ، وذلك بحث الناشرين والموزعين ومساعدتهم على انتاج كتاب الطفل ذي الكفاءة العالية خاصة في دول العالم الثالث .

كما تمتد خدمات المجلس للمهتمين بالأطفال

كانت تحت رعاية السيدة الفاضلة قرينة السيد رئيس الجمهورية .

برنامج الندوة :

وقد شمل برنامج الندوة مجموعة من أوراق العمل تم مناقشتها خلال أيام الندوة الثلاثة .
خلاف الجلسة الافتتاحية للمهرجان ، والتي حضرها السادة ، صفوت الشريف وزير الاعلام ، فاروق حسنى وزير الثقافة ، د . د . حسين كامل بهاء الدين وزير التعليم و د . د . آمال عثمان وزيرة الشئون الاجتماعية ، وعبد المنعم عمارة رئيس المجلس الأعلى للشباب والرياضة .
وعمر عبد الآخر محافظ القاهرة .

وفيها تحدثت السيدة الفاضلة / سوزان مبارك وأشارت الى اهم النقاط التي سوف تعرض لها الندوة ، والتي تنحصر في محاور ثلاثة هي ..

١ - مراجعة وتقييم الخبرات الناتجة عن حملة القراءة للجميع .

٢ - تبادل المعلومات والخبرات مع الجهات المشاركة لتعبئة جموع الشباب والأطفال في إطار برنامج علم للقراءة الحرة .

٣ - البحث عن امكانية تنشيط القراءة في المناطق النائية .

وحول أهمية القراءة لبناء الانسان دعت سيادتها ، الى تضافر جهود الكتاب والناشرين وكافة المسؤولين عن ثقافة الطفل بالاستمرار وبنفس الايقاع والحماس ، كما ناشدت الأسرة المصرية بالالتفات الى تنشيط عادة القراءة لتنمية ملكة التعرف على الحياة .

واختتم كلمتها بدعوة الاعلاميين والناشرين للمساهمة بجهودهم حتى تصل القراءة الى المكانة التي تتاح لكل فرد من أجل مستقبل أفضل ، .

اما د . سمير سرحان منسق عام الندوة فقد أشار في كلمة الجلسة الافتتاحية الى الجهود التي بذلت في المهرجان الأول للقراءة للجميع

صيف ١٩٩١ ، ثم تحدث عن العرض من اقامة هذه الندوة بأنه في محاولة لتقييم نتائج الحملة الأولى ودراسة آليات عملية القراءة تم التفكير في عقد ندوة دولية يدعى اليها الى جانب الخبراء المصريين - خبراء من أنحاء العالم لالقاء الضوء على الأسس التي تمكن الحملة من أن تجعل القراءة حق لكل طفل وحقيقة قومية .
اضافة لدراسة العناصر المختلفة التي تدخل في عملية تنمية القراءة ، واكتشاف المشكلات التي تعيق عملية القراءة ، كالعلاقة بين القراءة داخل وخارج المؤسسة التعليمية ، ومحو الأمية ، ودور المكتبة العامة ، وأهمية مجلات الأطفال باعتبارها جسورا للقراءة ومصدر الإلهام في كتب الأطفال .

وحول هذه النقاط والمشكلات والقضايا دارت جلسات المؤتمر ومناقشاته .

الجلسة الأولى :

في اليوم الأول وبعد الجلسة الافتتاحية ، تحدث د . د . حسين كامل بهاء الدين عن التعليم المدرسي والقراءة وركز على دور المكتبات المدرسية في تلبية احتياجات الأطفال للكتاب وخطة الوزارة الهيكلية في ذلك ، وقد عقب على سيادته د . حسن عبد الشافي مدير عام المكتبات بالوزارة وصاحب النشاط الملحوظ في المكتبات المدرسية لشرح خطة وزارة التعليم في الصيف ومساهمة المكتبة المدرسية في مهرجان القراءة للجميع .

ثم تحدثت السيدة سبيل ياجوش ، مدير مركز أدب الأطفال بواشنطن ، عن دور وامكانات مركز أدب الأطفال ، ثم د . مصطفى حجاج مستشار وزير الاعلام الذي تحدث عن « القراءة للجميع »
تقيم الحملة القومية الأولى صيف ١٩٩١ ، .

وعقب الاستراحة قسم الحاضرون الى ثلاث مجموعات عمل لمناقشة بعض القضايا المتعلقة بالقراءة للجميع وهي القراءة ومحو الأمية ، مناقشة دراسة التقييم وآفاق المستقبل ، مشاكل النشر والطباعة والتوزيع .

وقائع اليوم الثاني :

التوصيات بقاء مع الفائزين بجوائز سوزان مبارك في أدب الأطفال .

وقبل أن نلقى الضوء على التوصيات التي أعلنها أ . د . سمير سرحان المشرف العام للندوة الدولية نعرض للأوراق الأربعة التي تناولت دور التراث الشعبي وأهميته في تنمية عادة الميل للقراءة لدى الأطفال .

★ استلهم الفولكلور المصري في تأليف كتب الأطفال ، أهمية توظيف الفولكلور في كتب الأطفال حيث عرض صفوت كمال في ورقته ان توظيف عناصر من الفنون الشعبية في كتب الأطفال هو أمر هام من حيث تنشئة الطفل تنشئة قومية ومن حيث تعرفه على أشكال هذه الفنون » .

كما أن تلك الإبداعات الشعبية التي يمكن استلهاها من مكونات الفنون التشكيلية الشعبية ، يمكن استلهاها وحداثها أو موضوعاتها في تزيين وتجميل كتب الأطفال ، مروراً بالحكايات الشعبية بما تحمله من تصورات عن الكائنات المختلفة ، والقيم المختلفة ، التي تعتبر سمات أساسية في أبطال الحكايات الشعبية ، وترسيخ قيمة الحسن والجمال لبطلات الحكايات الشعبية الحسن في التصرف وحلاوة الكلام . والتي تكتسبها من خلال حسن معاملتها لكل من تعايشهم .

أيضا نستعمل الحكايات الشعبية بكثير من عناصر الخيال التي هي أقرب الى الخيال العلمي حيث قورنها في العلو بالواقع الى عالم رحب يفوق الواقع ويجمع بين الادراك للكائنات وامكانات توظيف هذه الكائنات من أجل خدمة الانسان .

ثم يحدد صفوت كمال أهمية توظيف التراث بالنسبة لعالم الطفولة حيث أنه يساهم في :

١ - التنشئة الثقافية :

حيث ان ما يستلهم منه في كتب الأطفال لا يكون بعيدا عن تصورات الطفل المصري وادراكه لواقع حياته ومكونات بيئته .

أما اليوم الثاني فكان يوم التراث الشعبي وثقافة الطفل ، حيث تحدث في الجلسة الأولى الأستاذ صفوت كمال ، أستاذ الفولكلور بالمعهد العالي للفنون الشعبية عن استلهم الفولكلور المصري في تأليف كتب الأطفال . ود . مصطفى الرزاز بكلية التربية النوعية بالدقى ، عن رسوم الأطفال ، وتحدث في نفس الموضوع الرسام الانجليزي أ . مايكل فورمان .

واستكمل نقاش بعض القضايا المتعلقة بالقراءة والتراث الشعبي في الجلسة الثانية من نفس اليوم حيث نوقشت تقارير عن الخبرات القومية لبعض دول العالم وهي ، الولايات المتحدة وعرضت التقرير الخبرة في مكتبات الأطفال آن بلوسكى ، المملكة المتحدة ، وعرضت تقريرها د برا جيرلينج ، وكينيا وعرضت تقريرها « أسيناخ أوراجا ، وتايلاند وعرضت تقريرها سومبون سينجافان ، وسوف نحاول تناول هذه الأوراق بمزيد من التفصيل لأهمية ما طرحته من دور التراث الشعبي بعد عرض وقائع اليوم الثالث .

وبعد الاستراحة كان هناك مجموعتنا عمل لمناقشة مكتبات الأطفال في الريف ، والقراءة للجميع نظرة على المستقبل .

وقائع اليوم الثالث :

أما في اليوم الثالث والأخير فكان الحديث عن مجلات الأطفال وتحدث فيه ماربان كاراس صاحبة ورئيس تحرير مجلة كريكيث الأمريكية ، جاكلين كيرجيمونونم فرنسا ، ود . كافي رمضان من الكويت والتي تحدثت عن مجلات الأطفال في الخليج .

وفي الجلسة الثانية من نفس اليوم تحدثت آن بلووسكى من أمريكا عن دور المجتمع المحلي في تنمية القراءة ، وأن رضوان مدير مؤسسة الفولبرايت في القاهرة ، طارق حجي رئيس شركات شل في مصر .

واختتمت جلسات اليوم الأخير وقبل إعلان

٢ - الانتماء الوطنى :

الماضى والتى اقترحت فيها لاهياء عادة القراءة من جهة والاستفادة بكبار السن فى القرية المصرية من جهة اخرى احياء وظيفة الجدة الحكاة التى تقوم فى الامسيات بتسليية وتربية النشء بمخزونها الثقافى من الحكايات الشعبية وخبراتها الحياتية ، ويمكن الرجوع الى الورقة المقدمة فى المؤتمر المشار اليه .

لان توظيف عناصر اصيلة واصيلية من الابداع الشعبى فى كتب الاطفال هو نهج ينتهج عادة لتنمية مفاهيم الوعى القومى بحياة الانسان فى بيئته وتاكيد مشاعر الانتماء الوطنى فى نفوس الاطفال .

٣ - فن حياة :

ولاهمية الحكى فى تحفيز الميول للقراءة نقول بلووسكى عن تجربتها الامريكية . فى السنوات القليلة الماضية تحولت الاحتفالات التى تقام فى الولايات المتحدة بمناسبة اسبوع المكتبة القومية الى احتفالات يقرأ فيها الاشخاص المعروفون فى المدينة القصص لاطفال العائلات فى اماكن مختلفة .

فعالم الفنون الشعبية عالم رحب ، يتدفق بمعطيات الحياة والانسان لانه فن حياة . لذلك يدعو صفوف كمال هنا الى ضرورة الحرص على انتقاء العناصر الاصيلة والاصيلة من فن الشعب لتقديمها للاطفال .

٤ - رؤية منظمة :

وعن اساليب القراءة والقص الشعبى والمستلهم منها تحدثت بلووسكى ، عن استخدام الخيوط ، والمفارش ، والحروف للمساعدة فى قص القصص المختلفة للاطفال ، وبالنسبة فقد اهدتنى الباحثة كتابين عن القص او حكى القصص ردا على اهدائى لها كتابى عن ألعاب الاطفال الفنايية ، وسوف نعرضها قريبا باذن الله .

ان اشكال التعبير الشعبى هى اساس من اسس نقل المعرفة المتوارثة - المليئة بخبرة الانسان الحضارية فى صنع الحياة على ارضه - وهى وسيلة من وسائل تنمية قدرات الطفل ، وهى تتوسل فى وحدة تكاملية يتحقق من خلالها للطفل رؤية شاملة لمواضيع الحياة .

القص الشعبى ووظيفة الجدة الحكاة :

الكانجا والكتاب المصور فى كينيا :

وعن تجربة كينيا اشارت السيدة اوداجا لاهمية القصص الشعبى فى تربية النشء ثقافيا لارتباطها بالخلفية الثقافية العامة للطفل ، وتذخر بالكثير الذى يمكن ان يتعاطف معه ويتوجد به . ثم اشارت الى الاهتمام الكبير فى كينيا الآن بجمع وتوثيق القص الشعبى والاستفادة به فى كتب الاطفال .

وعن اهمية القص الشعبى بدأت آن بلووسكى ورقتها بنصيحة ابن البيطار الطبيب الذى عاش فى القاهرة ابان القرن الحادى عشر والتى ينصح فيها العائلة بكيفية الحفاظ على صحة افرادها ، وفى هذا السياق يوصى بان يكون لكل أسرة راوية او شخص يقص الحكايات ، ويحدد واجباته فيقول : ان عليه ان يكون نابها يميز بين الغث والسمين من القصص التى تضىف البهجة على الروح . . ويروى قصص حسبما يختار ، وأن يزين أحداثها ويتوسع فى سردها ويرتبها حسبما يدعو الامر ، . . الى آخر هذه الواجبات .

ثم اشارت الى استخدام « الكانجا » ككتاب مصور ، والكانجا عبارة عن قطعة كبيرة من القماش (كالإشارب) تستخدمه الفتيات والنساء هناك فى أغراض عدة ، وقد بدأ الاهتمام به بتزيينه بعدد من الرسوم المرتبطة ببعض القصص الشعبى او الحروف الهجائية او الموضوعات الشائعة كوسيلة للمساعدة فى التشجيع على القراءة .

ولاهمية راوى القصة كما تؤكد بلووسكى ، يتفق هذا مع ما جاء فى ندوة ثقافة الطفل فى القرية التى عقدها مركز ثقافة الطفل فى مدينة أسيوط خلال الاسبوع الأخير من شهر مايو

المكتبة المتنقلة في ريف تايلاند :

وعن تجربة تايلاند تحدثت مس كامافان وكان أهم ما أشارت إليه مشروع المكتبة المتنقلة التي تقول عنها :

« كان الهدف من ذلك أن يكون مشروعاً صغيراً للصغار في المجتمعات الصغيرة للارتقاء بحياة الطفل من خلال القراءة ، وقد بدأ عام ١٩٨١ بتنفيذ مشروع « صناديق الكتب المتجولة » كجزء من مشروع مكتبات المدارس الابتدائية ، والصندوق عبارة عن صندوق خشبي صغير في حجم حقيبة السفر معد بحيث يمكن أن يحتوي على حوالى مائتى كتاب مختلفة الحجم والموضوعات من كتب الأطفال ، ويستخدم للانتقال في الأماكن النائية وتختتم مس كامافان تجربة تايلاند بقولها :

« وإيماننا من الجميع بهذه الفكرة فقد ساعد الكثيرون في تمويلها خاصة بالتبرع بالكتب ، وكان التبرع بالكتب لاسيما كتب الأطفال أحد أهم الأعمال الشعبية في تايلاند » .

وتنتهى الندوة بالتوصيات التي قراها الأستاذ الدكتور سمير سرحان المنسق العام للندوة بالتوصيات التالية :

أولا : فيما يتعلق بتقييم المرحلة القومية الأولى

١٩٩١ ، توصى الندوة :

١ - تبني ما جاء في ورقة العمل الخاصة بالتقييم من توصيات وعلى الأخص ما يتصل منها بتدريب أمناء وأمينات المكتبات على أساليب التربية الحديثة والتعامل مع الأطفال من خلال دورات تدريبية منتظمة ، وتبادل الخبرات بين مكتبات الأطفال في المدن والأقاليم المختلفة والاهتمام بالاستمرار في تحديث المكتبات وتطويرها وتوثيق النشاط داخل المكتبات نفسها ، ووضع خطة علمية للاهتمام بالموهوبين من الأطفال ورعاية مواهبهم . والاهتمام بفكرة المشاركة الشعبية من خلال تكوين لجان إقليمية من القادرين في كل إقليم لدعم المكتبات مادياً وأديبياً ، وضرورة اهتمام أجهزة الإعلام بالاستمرار في تنمية الوعي القرائي لدى الصغار والكبار على السواء باعتبار ذلك أحد قواعد وأسس التنمية الشاملة .

ثانيا : فيما يتعلق بالقراءة ومحو الأمية :

توصى الندوة :

١ - العمل على تحويل المكتبات المدرسية إلى مكتبات عامة أثناء العطلة الصيفية وتخصيص بعضها للأطفال والأمهات وبخاصة في المناطق الريفية وربط نشاط المكتبة بالبيئة المحلية .

٢ - الاهتمام بالأطفال المتسربين من التعليم الإلزامي وتشجيعهم على ارتياد المكتبات بوسائل الجذب المختلفة .

٣ - مشاركة الأمهات في برامج محو الأمية لتشجيع الأطفال على القراءة .

٤ - مطالبة أجهزة الإعلام الرئيسية بإعادة برامج محو الأمية والتنسيق بينها وبين برامج المكتبات العامة خاصة بعد إنشاء محطات التليفزيون الإقليمية .

الإشادة والتقدير بالجهود المخلصة والبناءة المبذولة في حملة القراءة للجميع : التي أطلقتها وتقودها السيدة سوزان مبارك . وإن هذه الحملة واستمراريتها يمثلان أملاً كبيراً في حل مشكلة من أهم مشاكل الثقافة والتنمية البشرية في مصر وهي غرس وتأسيس عادة القراءة وحب الكتاب وبناء الإنسان في المجتمع الديمقراطي وصولاً إلى مستقبل أجمل وأسعد ، كما تشيد الندوة بالجهود الصادقة التي تقودها السيدة سوزان مبارك في تأكيد دور الكتاب في حركة التنمية الاجتماعية والثقافية وإرساء البنية الأساسية لثقافة المجتمع .

ثالثا : فيما يتعلق بافتتاح كتب الأطفال :

١ - ضرورة الاهتمام بتطوير وتحسين مستوى انتاج الكتاب المدرسى وتدعيمه بعناصر الجذب والتشويق المختلفة شكلا ومضمونا وصولا الى غرس حب الكتاب منذ السنوات الأولى للتعليم .

٢ - العمل على تخفيض تكلفة مستلزمات انتاج كتاب الطفل فى مصر بتطبيق التخفيض فى الجمارك المعمول به بالفعل بالنسبة لورق المصحف وورق الكتب العادية .

٣ - دعم معرض القاهرة الدولى لكتاب الطفل باعتباره الوحيد من نوعه فى الشرق الأوسط ، الذى يبرز الجهد الثقافى والابداعى لحركة كتاب الطفل فى مصر والعالم سنويا . وتخصيص جوائز لأفضل الكتب والمؤلفين والرسامين والناشرين .

٤ - الاشادة بالدور الهام الذى تقوم به جائزة سوزان مبارك لأدب ورسوم الأطفال فى تفرغ أجيال جديدة متعاقبة من الكتاب والرسامين ، مع دعوة المنظمات والهيئات المختلفة الى تدعيم هذا الجهد وتوسيع قاعدته سعيا الى تلبية متطلبات واحتياجات الطفل المصرى المتنامية ، بما يواكب الاتساع المضطرد فى حركة تنمية القراءة وانشاء المكتبات واستمرارية الحملة القومية للقراءة للجميع : والتوصية بأن يصبح أدب الأطفال أحد مجالات جائزة الدولة التقديرية .

٥ - التوسع فى تنظيم حلقات ودورات دراسية متخصصة للكتاب والرسامين والناشرين العاملين فى مجال كتب الأطفال ، وذلك من خلال مركز بحوث وتوثيق أدب الأطفال ، بالتنسيق مع الهيئات الدولية ودور النشر الكبرى .

٦ - ضرورة تنشيط حركة الترجمة من وإلى اللغة العربية فى مجال أدب الأطفال بما يحقق اتصالنا بأحدث الأساليب العالمية والتعريف

بأدبنا على مستوى العالم ، وكذلك ترشيح أعمالنا المتميزة للجوائز العالمية من خلال المجلس العالمى لكتب الأطفال .

٧ - تدعيم المعهد العالى لفنون الأطفال باكاديمية الفنون الجارى انشاؤه ، وتشجيع انشاء أقسام علمية متخصصة فى الجامعات فى أدب الأطفال بما يحقق قيام حركة علمية ونقدية لكتب الأطفال .

٨ - افراد مساحات مناسبة لعرض وتقييم كتب الأطفال فى وسائل الاعلام المختلفة . من صحف ومجلات ووسائل اعلام مسموعة ومرئية .

٩ - تشجيع اصدار مجلات متميزة للأطفال سواء فى القطاع العام أو الخاص بما يثرى حركة الكتابة والنشر للطفل باعتبار أن المجلة هي الجسر الأول للقراءة .

وابعا : بالنسبة لمكتبات الأطفال فى الريف توصى الندوة :

١ - نشر وتعميم أسلوب القراءة من خلال المكتبات المتنقلة فى القرى المصرية .

٢ - تعميم أسلوب القراءة الجماعية فى القرى ورواية القصص للأطفال ، المصاحب للمكتبة المتنقلة .

٣ - تشجيع انشاء مكتبات صغيرة مبسطة داخل البيوت والمستشفيات والنوادر وأماكن التجمع ، وعقد المسابقات والأنشطة المختلفة حول المكتبات المتنقلة تشجيعا للقراءة .

٤ - العمل على تدريب متطوعين من المجتمع المحلى للقيام بدور أمين المكتبة فيما يتعلق بالمكتبات المتنقلة ، وحث القادرين على تبني انشاء أكبر عدد من هذه المكتبات بالمشاركة الشعبية .

٥ - التوسع فى تزويد المكتبات المتنقلة فى الريف بالكتب والمطبوعات المرتبطة بالتراث والابداع الشعبى المصرى وما يرتبط بالوعى القومى والانتماء الوطنى .

خامسا : بالنسبة لآفاق المستقبل :

١ - تدعيم وتطوير الحملة القومية حول « القراءة للجميع » بحيث تصبح عملية القراءة نشاطا دائما ، وسلوكا متávصلا لدى أطفالنا على أن تكون شهور الصيف هى وصول بالحملة الى ذروتها السنوية .

ويستتبع ذلك :

١ - تدعيم وتطوير وتجهيز جميع المكتبات المشتركة فى الحملة القومية سواء بالنسبة لوزارات التعليم والثقافة والاعلام والمجلس الأعلى أو مكتبات المحليات والرعاية المتكاملة وغيرها .

٢ - انشاء جهاز مؤسسى ثابت للحملة القومية « القراءة للجميع » يمثل فيه مختلف الأجهزة الحكومية وغير الحكومية ، متحرر من القيود الروتينية ، يتولى التنسيق والاشراف والمتابعة ، وادارة الحملة على مدار العام .

٣ - وضع برنامج قومى للتدريب يتناسب مع التزايد المستمر فى عدد المكتبات العامة

المشاركة فى الحملة بما يوفر الخبرات اللازمة للتعامل مع الطفل ، وخلق جيل من المدربين المؤهلين بالاشتراك مع جهات محلية وعالمية .

★ ويشيد المجتمعون بالمستوى العلمى الرفيع للأوراق والمساهمات التى قدمت خلال جلسات الندوة سواء من الخبراء الدوليين ، أو المصريين ، وكذلك بشراء المناقشات التى دارت فى جلسات العمل والتى أدت الى اللقاء الضوء على القضايا الجوهرية المتعلقة بموضوع الندوة كما يسجل المجتمعون امتنانهم العميق للسيدة سوزان مبارك على ما أعطت لهذه الندوة من فكرها ووقتها ومتابعتها الشخصية فكان لذلك اكبر الأثر فى انجاحها .

كما يسجل المجتمعون تقديرهم لحسن الاعداد والتنظيم والتنفيذ لهذه الندوة من جانب لجنة السير المكونة من أعضاء جمعية الرعاية المتكاملة، ويتقدمون أيضا بالشكر العميخ للخبراء والجهات الدولية على ما قدموه من عون ومساهمة علمية رفيعة .



الأزياء الشعبية في الوادى الجديد

«رسالة ماچستير»

اعداد: إبراهيم حسين

عرض وتحليل : . مصطفى جاد شعبان

تعد هذه الدراسة واحدة من الدراسات الهامة فى مجال الفولكلور التى اهتمت بالتحديد الموضوعى من ناحية والمكانى من ناحية أخرى . .

وصاحب الرسالة الأستاذ إبراهيم حسين واحد من الباحثين فى مجال الفن التشكيلى . . الذى ارتبط بحركة الفولكلور المصرى منذ أن كان دارسا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٦ ، ثم خبراته الطويلة كباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، ثم معيدا بالمعهد العالى للفنون الشعبية . ولم يأت اختياره لموضوع بحثه بمجرد فكرة طرأت فى ذهنه عن طريق الصدفة . . بل أنه أخذ يتتبع موضوعه - الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد - منذ أول زيارة له الى الوادى عام ١٩٦٦ ثم فى عام ١٩٧٩ ثم فى ١٩٨٤ مسجلا التغيرات التى حدثت للزى الشعبى فى المنطقة وراصدًا لجمالياته ووحداته الزخرفية . . حتى تأكدت لديه ضرورة الدراسة فى هذا الموضوع الذى يعد بحق بداية الريادة العلمية فى دراسة الزى الشعبى المصرى من منظور إبداعى واجتماعى فى آن واحد .

والرسالة تتألف من ثلاثة أبواب ، بدأها الباحث بعرض للإجراءات المنهجية للبحث ، حيث تعرض لمشكلة البحث وأهداف الدراسة . . ثم الدراسات السابقة التى أجريت فى مصر والوطن العربى ، وانتقل بعدها الى الحديث عن مجتمع الدراسة « واحات الوادى الجديد » من الناحية التاريخية ثم رصد الظواهر الثقافية لمجتمع الواحات المعاصر مشيرًا لعوامل التغير التى طرأت على المجتمع وأثرها على الأزياء .

وقد توسل الباحث بمنهجين علميين فى التعامل

وقد تشكلت لجنة المناقشة من الأساتذة :
الدكتورة علياء شكرى الأستاذ بكلية البنات .
جامعة عين شمس وعميد المعهد العالى للفنون
الشعبية باكاديمية الفنون . والأستاذ صفوت
كمال خبير الفولكلور وأستاذ الفولكلور بالمعهد
العالى للفنون الشعبية باكاديمية الفنون . والأستاذ
الدكتور محمد الجوهري الأستاذ بكلية الآداب -
جامعة القاهرة ونائب رئيس جامعة القاهرة .
والأستاذ الدكتور حماد عبد الله حماد عميد كلية
الفنون التطبيقية بجامعة حلوان .

ووظيفته مشيراً الى أنه « نتيجة لانتشار التعليم الرسمي والحرص على الالتحاق بالوظيفة ، الى جانب تأثير عوامل التغير الأخرى لم يعد هناك التزام أو الزام بنمط أو شكل محدد من الأزياء كزى للحياة اليومية . حيث أصبحت المقدرة على الشراء ، وما هو متاح في الأسواق ، الى جانب ما يحضره العائدون من رحلات العمل أو الحج أو العمرة . هما الفيصل في تشكيل أزياء المنطقة » .

ثم ينتقل بنا الباحث الى « أزياء العمل » موضحاً العلاقة بين أزياء العمل والحياة اليومية وملامح التغير . وارتباط زى العمل بالحياة اليومية يتضح هنا من خلال رصد عوامل التغير ، حيث أنه لم يكن هناك أزياء مخصصة للعمل في الوادي الجديد قبل التعليم الرسمي والالتحاق بالوظائف ، ولذلك فإن زى الحياة اليومية هو نفسه الذي يرتديه الرجل أو السيدة عند التوجه للعمل . ولا يزال ذلك سائداً بالنسبة لمن لم يلتحقوا بالوظائف الرسمية وبخاصة كبار السن ويشير الباحث إبراهيم حسين لهذه النقطة بقوله « . . بعد الانتظام في التعليم الرسمي الذي قد يصل الى درجاته العليا . والالتحاق بالوظائف المتنوعة المتدرجة . أصبحت الوظيفة تفرض الزى الذي تؤدي به وأصبح مفهوم زى العمل « هلم الشغل » وارداً في مجتمع واحات الوادي الجديد رجالاً ونساءً ذلك لمن التحق بالتعليم والوظيفة وأيضاً من عمل منهم ببعض المهن المستحدثة على مجتمع الواحات . لكن ذلك لم يمنع وجود بعض مفردات الأزياء التقليدية ضمن أزياء العمل لبعض الوظائف الصغيرة » .

ثم يعرض الباحث في **الباب الثالث** لأزياء المناسبات الاحتفالية واتباع التصنيف نفسه الذي نهجه في الباب السابق ، حيث قسم الأزياء الى أزياء خاصة بالنساء . . وأزياء خاصة بالرجال . بيد أننا نلمح احتمالاً أكثر في هذا الباب بأزياء النساء ، حيث أفرد الباحث لها ثلاثة فصول متتابعة : الأثواب النسائية المطرزة/النماذج المشبهة لمناطق الأثواب النسائية المطرزة/دراسة تحليلية تفصيلية لثلاث نماذج مميزة من الأثواب النسائية المطرزة . ويسجل الباحث الدافع الذي جعله يهتم بهذه الناحية مشيراً الى أن الأثواب النسائية المطرزة ظلت لفترات طويلة تمثل نمطاً ثقافياً مميزاً في

مع موضوعه وهما : المنهج الفولكلوري والمنهج الأنثروبولوجي . . ويسجل الباحث الدافع الذي جعله يعتمد على **المنهج الفولكلوري** قائلاً : « لما كانت الدراسة تقوم أساساً على الأزياء الشعبية . فإن اتخاذ المنهج الفولكلوري الذي يتمثل في النظرة التاريخية ، والجغرافية ، والسوسيولوجية والسيكولوجية سبيلاً لتحقيقها أمر ضروري . وقد كانت لدراسة الجانب التاريخي للمنطقة من حيث تطورها الثقافي وأثر الثقافات المتعاقبة عليها وعلى أزيائها العمق الذي حقق الوصول بالدراسة الى الكشف عن الموروث الثقافي في أزياء المنطقة والذي تمثل بشكل أساسي في تتبع النمط الرئيسي لأزياء المنطقة وهو الجلباب . حيث تبين أنه عنصر موروث من الثقافة المصرية القديمة » .

أما المنهج الأنثروبولوجي وأدواته فقد أفرد الباحث له عدة صفحات مشيراً لأهمية استخدامه في جمع ورصد مادته عن طريق الصور الفوتوغرافية واستخدام الأدلة وتدوين الملاحظات والتسجيلات الصوتية وأساليب الملاحظة المباشرة والمعايشة في التعامل مع الرواة .

وركز الباحث في الباب الثاني « **أزياء الحياة اليومية والعمل وملامح التغير** » على تصنيف الأزياء الشعبية الى أربع أنماط : أزياء الحياة اليومية للرجال/أزياء الحياة اليومية للنساء/أزياء الحياة اليومية للصغار (دون سن البلوغ) / أزياء العمل (للرجال والنساء) . واهتم فيها برصد ملامح التغير في الزى ، وموضحاً أيضاً مفردات الزى في الحالات الأربع فزى الرجال – الصيفي – على سبيل المثال يتألف من : الجلباب الرجالي البلدي/ القفطان/الصديري/القميص الداخلي/السروال/غطاء الرأس/النعال (الأحذية) . وتضاف التلبيخة – وهي مصنعة بنظام نسيج التريكو من القطن أو الصوف – في فصل الشتاء ، أو الشال الصوف بالنسبة للمتزوج حديثاً « وقد يستبدل الجلباب المصنوع من قماش القطن بأخر مصنوع من قماش الصوف بالنسبة لمن تتوفر لديه القدرة المالية . ومن لا يتوافر له ذلك فإنه قد يلجأ لارتداء أكثر من جلباب ، الواحد فوق الآخر فوق الملابس الداخلية » . ويمضي الباحث في هذا الباب شارحاً بدقة أجزاء كل زى مستعينا بالرسوم التوضيحية والصور ، ومبيناً أثر عوامل التغير على شكل الزى

الثقافة التشكيلية فى مجتمع واحات الوادى الجديدة ٠٠ وفى ظل التغيرات التى شملت المنطقة بات من الضرورى دراسة هذه الأنماط قبل اندثارها ٠

وفى ختام الرسالة توصل الباحث ابراهيم حسين لبعض النتائج كان من بينها أن مجتمع الوادى الجديد اعتمد على ما تنتجه المجتمعات المحيطة - وبخاصة وادى النيل - فى استجلاب ما يلزمه من منسوجات لتشكيل أزيائه ٠٠ وأن هذه الأزياء تميزت بعدد غير قليل من سمات الموروث الثقافى المصرى ٠٠ كما كشفت الدراسة التحليلية لزخارف النساء المطرزة عن أن تلك الأثواب احتفظت بعدد من سمات الأزياء المصرية القديمة والممتدة عبر التاريخ الحضارى المصرى المتصل ٠ ورصد الباحث فى نتائج الدراسة التنوعيات التى حدثت على نماذج الأزياء فى المنطقة الواحدة وأشار الى واحات : باريس/الخارجة/ بلاط (الداخلة)/القصر (الداخلة) ٠

ويختتم الباحث ابراهيم حسين دراسته بقوله « ٠٠ باعتبار أن الأزياء الشعبية - موضوع دراستنا - فرع من الفنون التشكيلية الشعبية فإنه لابد من الأخذ فى الاعتبار بعنصر التواصل الثقافى فيها - خاصة عند دراستها - حتى وإن أصبحت هناك بعض الاختلافات أو المؤثرات التى قد تبدو جوهرية من حيث الشكل العام » ٠

والحق الباحث برسائله ملحقين مهمين الأول خاص بتجربة الكمبيوتر ، وأهمية التسجيل بالرسم الدقيق يدويا ، أما الملحق الثانى فهو عبارة عن كشف المصطلحات والألفاظ الدارجة والشائعة فى منطقة الدراسة ٠٠ وهذا الكشف يعد مدخلا مهما للباحثين فى المستقبل ممن يريدون دراسة المنطقة فى أى من مجالات الابداع الشعبى ٠

وقد منحت لجنة المناقشة والحكم الباحث درجة الماجستير فى الفنون الشعبية بتقدير ممتاز وأئنت على جهده العلمى فى اعداد مادة دراسته ٠

